

JULIAN TUWIM

BIOGRAFIA TWÓRCZOŚĆ RECEPCJA

pod redakcją

Krystyny Ratajskiej i Tomasza Cieślaka



WYDAWNICTWO
UNIwersytetu
ŁÓDZKIEGO

ŁÓDŹ 2012

Redaktorzy naukowí tomu

Krystyna Ratajska, Tomasz Cieřlak

Recenzent pierwszego wydania

Alina Kowalczykowa

Redaktor Wydawnictwa UŁ

Joanna Balcerak

© Copyright by Uniwersytet Łódzki – Wydawnictwo Uniwersytetu Łódzkiego, Łódź 2012

Pierwsze wydanie książki ukazało się w wersji papierowej
w Wydawnictwie Uniwersytetu Łódzkiego w 2007 r.

Publikacja dofinansowana przez Uniwersytet Łódzki

ISBN 978-83-7525-731-1

Spis rzeczy

<i>Wprowadzenie</i>	5
 Biografia prawdziwa i mityczna	
Ryszard Bonisławski – <i>Łódzkie adresy Juliana Tuwima</i>	9
Krystyna Ratajska – <i>Inowódzkie Soplicowo</i>	19
Krystyna Ratajska – „ <i>Jedyna patriotyczna legenda Łodzi</i> ” – rewolucja 1905 r. w „ <i>Kwiatach polskich</i> ”	32
Tomasz Cieślak – <i>Nieudany flirt z polityką. O okresie amerykańskim w życiu Juliana Tuwima (na podstawie tekstów publicystycznych i listów)</i>	43
 Poeta poszukiwań metafizycznych i egzystencjalnych tajemnic	
Jerzy Poradecki – <i>Liryka religijna Juliana Tuwima</i>	59
Anna Węgrzyniak – <i>Wiersz z głuchym końcem. O rytmie i śmierci w poezji Tuwima</i> . .	85
Jacek Brzozowski – <i>Kilka słów o ostatnim wierszu Tuwima</i>	96
Katarzyna Kowalewska – „ <i>Alchemiczne laboratoria</i> ” Juliana Tuwima	101
Karolina Sidowska – <i>Obraz kobiety w poezji Juliana Tuwima</i>	111
 Twórcy w dialogu z Tuwimem	
Tomasz Stępień – <i>Gałczyński i Tuwim</i>	133
Krystyna Pietrych – „ <i>Gdybym był ornitologiem, ułożyłbym portret Tuwima z ptasich fragmentów</i> ” – Aleksander Wat o Julianie Tuwimie	153
 Język, poetyka, tłumaczenia	
Elżbieta Umińska-Tytoń – „ <i>Łódzka mowa</i> ” oczami Juliana Tuwima (na podstawie „ <i>Kwiatów polskich</i> ”)	165
Maria Judyta Woźniak – <i>Juliana Tuwima przekłady z Rimbauda. Kilka uwag o przekładach wierszy „Czterowiersz”, „Kredens”, „Moja Bohema” oraz „Głowa Fauna”</i> .	176
 Tuwim w radiu, kabarecie i piosence	
Elżbieta Pleszkun-Olejniczakowa, Małgorzata Delida – <i>Tuwim przesłuchiwany. O dwu słuchowiskach autora „Kwiatów polskich”</i>	189
Anna Kuligowska-Korzeniewska – <i>Roch Pekieński w „Różowym Słoniu” – estradowe wystąpienia Juliana Tuwima w Łodzi podczas Wielkiej Wojny</i>	204
Lidia Ignaczak – <i>Tuwimowski romans z piosenką</i>	246
Janusz Dunin – <i>Powrót do „Bi-Ba-Bo” i nie tylko... – refleksje osobiste</i>	263
 Tuwim współcześnie	
Tomasz Cieślak – <i>Julian Tuwim – zapomniany i przypomniany</i>	273

Wprowadzenie

Ulica Widzewska w Łodzi przebiega teraz zupełnie inaczej niż 113 lat temu, gdy pod numerem 44 urodził się Julian Tuwim. Wiele zmieniło się miejsc i nazw, które wspominał ponad sześćdziesiąt lat temu w *Kwiatach polskich*. Mimo to największy poeta-łódzianin nadal jest obecny w swojej małej ojczyźnie; jego pomnik to rozpoznawalny znak miasta.

Tom, który oddajemy w Państwa ręce, składający się z esejów i szkiców o różnym charakterze, nie jest jednak kolejnym pomnikiem. Publikacja powstała jako efekt prac prowadzonych w Zakładzie Poezji XIX i XX w. Uniwersytetu Łódzkiego. Autorzy książki – zarówno uznani, jak i początkujący badacze literatury z kilku ośrodków akademickich w kraju – podejmują próbę nowego spojrzenia na Tuwima i jego epokę, analizują rozpoznane i nierozpoznane fakty w jego życiu oraz ślady metafizycznych i egzystencjalnych rozterek poety, stawiają pytania o aktualność i żywotność jego twórczości. Pomieściliśmy w tomie erudycyjne interpretacje, zapisy biograficznych dociekań i odkryć, nowe, nieznane dotąd materiały dotyczące łódzkich kabaretów i teatrzyków, a ponadto – szkice porządkujące ważne wątki i tematy w twórczości Tuwima, jego język i obecność w tradycji literackiej, wreszcie – osobiste refleksje tuwimologów.

asza książka ukazuje autora znakomitego, wielobarwnego i skomplikowanego, nadal żywego w legendzie dwudziestolecia międzywojennego, w liryce, teatrze, kabarecie, słuchowisku radiowym, piosence, najbardziej bodaj poczytnego autora wierszy dla dzieci – ale już częściowo zapomnianego, częściowo zaś uładowanego na potrzeby szkolnej dydaktyki i masowego odbiorcy.

Twórczość i osobowość Tuwima od dawna czeka na poważne, monograficzne ujęcie. Niniejsza publikacja nie wypełni tego dotkliwego i wstydliwego braku, może jednak choć w części zaspokoi oczekiwania czytelników.

Krystyna Ratajska, Tomasz Cieślak

Biografia prawdziwa i mityczna

Ryszard Boniński

Łódzkie adresy Juliana Tuwima

Julian Tuwim nigdy nie ukrywał swoich korzeni, Łódź była dla niego miastem, w którym przyszedł na świat, urwisował, przeżywał trudy szkolnej nauki, rozterki młodzieńczych uczuć i dramatyczne wydarzenia robotniczych wystąpień oraz I wojny. Do lat dziecięcych i młodzieńczych powracał często w wierszach, w listach, we wspomnieniowej prozie, w radiowych felietonach i w prywatnych rozmowach. Powroty te stawały się dla poety czarodziejską podróżą, pełną przygód i nostalgii.

Mam wrażenie, że gdy człowiek dorosły [...] powraca myślą do lat dziecięcych – w całej istocie jego budzą się te same uczucia, co przy czytaniu opisów podróży. [...] sama istota dzieciństwa jest czymś nieuchwytnym, jest jakimś nieustannym wczoraj, do którego z tęsknotą wyciągamy ramiona [...] i z której czarodziejską mocą pamięci wyczarowujemy z minionych lat słodkie i drogie wspomnienia¹.

Tuwim potrafił bezbłędnie poruszać się wśród łódzkich realiów i wykorzystywać je do budowania atmosfery swoich wierszy. Najlepszym tego przykładem są *Kwiaty polskie*:

O, siwa mgło! O, srebrna mgło!
O, szara mgło! O, mgło bez końca!
Jakbym przez zadymione szkło
Przeglądał się zaćmieniu słońca:
Gdy się spacerem lekko szło –
Sto razy tam i sto z powrotem
Pomiędzy Krótką i Nawrotem.
Przez welon łez, przez szary szron,
Przez mglistą gazę półwidomą
Znów widzę każdy sklep i dom,
I każde okno w każdym domu².

¹ J. Tuwim, *Moje dzieciństwo w Łodzi*, [w:] tenże, *Pisma proza*, oprac. J. Stradecki, Warszawa 1964, s. 12–13.

² J. Tuwim, *Kwiaty polskie*, Warszawa 1973, s. 51.

[...] Idę przez Wschodnią, przez Kamienną,
Północną, Średnią, Nowomiejską...
Tuż kwaciarenka, potem bankier
Hieronim Schiff: z łysiną, duży,
Z bramy wychodzi Sergiusz Hofman,
Brunet w cylindrze, córka Stefcia
Otruła się. W tym samym domu
Wuj Jenryk mieszka. Dalej – mętnie...
Migają sklepy niepamiętne – ³.

[...] Lecz jak już przyszło, to zapytam:
Grają tam jeszcze u Sellina?
Już nie? A gdzie? Na Cegielnianej...
To tam gdzie Klukas...⁴

[...] Weź duży szklany słój pamięci
I nasyp chciwych wpatrzeń swoich
W żywy za szybą sen dziecięcy,
Gdy przed Matiatki sklepem stoisz
(Obok Baptystów, na Andrzeja,
Tam gdzie przecina ją Aleja
Gdzie kordelasy, strzelby, flasze⁵.

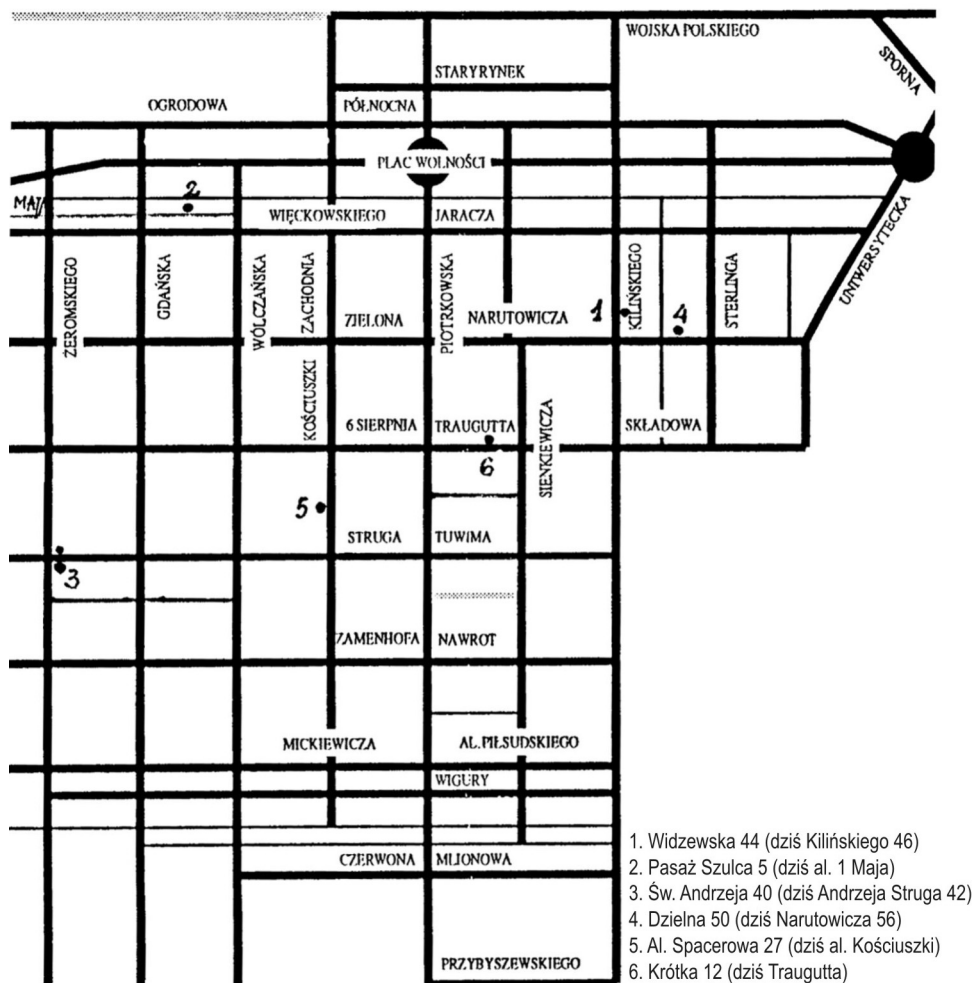
Dzisiejsi czytelnicy nie odnajdą w tym literackim spacerze swojego miasta bez zgłębienia historii Łodzi. Wtedy dopiero stanie się jasne, że teatr Sellina znajdował się przy ul. Konstantynowskiej 14, a naprzeciw hotelu Klukasa, przy dzisiejszej ul. Jaracza (w czasach Tuwima ul. Cegielniana) stał od 1910 r. Teatr Miejski, zaś sklep handlującego bronią Matiatki istniał naprawdę przy obecnej ul. Andrzeja Struga, w pobliżu zboru, rozebranego w 1914 r. dla przedłużenia alei Spacerowej (dziś al. Kościuszki).

Dzieciństwo i młodość Juliana Tuwima upłynęły w centrum Łodzi, siatka ulic Śródmieścia łączyła wszystkie miejsca tak bliskie poecie, a wśród nich te najważniejsze związane z domem rodzinnym.

³ Tamże, s. 120.

⁴ Tamże, s. 119.

⁵ Tamże, s. 51.



1. Łódzkie adresy Juliana Tuwima

1. Ulica Widzewska 44 (dziś ul. Kilińskiego 46)

Pod tym adresem Izydor (Zoroch) i Adela Tuwimowie zajmowali dwupokojowe mieszkanie z kuchnią, mieszczące się w szarej, zwyczajnej oficynie. Ojciec po praktyce bankowej w Paryżu przyjechał do Łodzi i tu, 22 grudnia 1893 r., poślubił córkę znanego drukarza Leona Krukowskiego. Oboje należeli do środowiska spolonizowanych Żydów, w domu mówiono tylko po polsku. Matka całym sercem kochała Polskę, jej kulturę i literaturę, „czytała mi wiersze gdy jeszcze sam czytać nie umiałem. Ale nie te nudne, głupawe wierszyki dla dzieci [...] lecz prawdziwe, «dorosłe» wiersze”⁶.

Tu przy dawnej ul. Widzewskiej przyszedł na świat przyszły poeta Julian Tuwim, stało się to 13 września 1894 r. Potwierdzenie znajdujemy w metryce:

Zgodnie z zapisem w metryce 19/31 października 1894 r. przed urzędnikiem miejskim zjawił się Zoroch Tuwim, lat 37, buchalter stały mieszkaniec miasta Kalwarij, w towarzystwie Gabriela Segala, podrabina miejskiego, Moszka Kalińskiego i Wiktora Rabinowicza ze służby bożniczej i przedstawili dziecko rodzaju męskiego, mówiąc, że urodził się w Łodzi 1/13 września br., o godz. 13.00 z jego żony Adeli z domu Krukowskiej, lat 21. Dziecku temu przy obrzezaniu dano imię Julian. Akt ten został przeczytany przez nas i podpisany. Ojciec wyjaśnił, że opóźnienie w zarejestrowaniu dziecka nastąpiło ze względów rodzinnych⁷.

O swoim pierwszym „łódzkim adresie” poeta wspominał tylko raz:

Najdawniejsze wspomnienie moje o dzieciństwie jest niejako symboliczne [...] Widzę siebie przy pisaniu, jeżeli można tak nazwać proces bazgrania ołówkiem po jakiejś małej szarej książeczce⁸.

2. Pasaż Szulca 5 m. 13 (dziś al. 1 Maja)

W kamienicy Samuela Kohna mieściło się drugie mieszkanie Tuwimów, do którego wprowadzili się w końcu 1896 r. Zajmowali teraz trzy pokoje z kuchnią, na trzecim piętrze prawej oficyny, płacąc za nie 360 rb. rocznie.

22 sierpnia 1899 r. przyszła tu na świat siostra Juliana – Irena, która po latach poznała i poślubiła Marka Eigera, spokrewnionego z właścicielem domu.

Poeta z dużą nostalgią wspominał po latach beztroski okres wczesnego dzieciństwa:

⁶ J. Tuwim, *Książki, Chopin i Inowódz*, [w:] tenże, *Pisma proza*, s. 61.

⁷ Oryginał w Archiwum Państwowym w Łodzi.

⁸ J. Tuwim, *Moje dzieciństwo...*, s. 16.

Potem są jakieś spacer, jakieś karuzele za miastem, przy końcu obecnej alei Pierwszego Maja, jakieś opętane tańce na podwórku, gdy tylko zjawiał się katarzyniarz z papugą lub morską świnką. Potem widzę dwa złote ślepie pierwszego tramwaju, który mi pokazano wieczorem na Piotrkowskiej. Ale to wszystko jest mętne, mgłą opłynięte, niewyraźne, rozplywające się w dalekości dni... Był jeszcze jakiś ogródek na tym Pasażu Szulca, była ochotnicza straż ogniowa, składająca się z okolicznych urwipolciów i pętaków, straż, której starszy brandmeister, obecnie bogacz i grubas, inżynier W., tak się niedawno rozczulił, kiedyśmy z nim te czasy wspominali, że upił się jak bela, a ja, zwykły pompier, tak się roztkliwiłem, że w sztok urżnięty tłumaczyłem kelnerowi w „Bristolu”, jakim to rajem dla strażaków-amatorów był ów ogród i, sądząc, że trąbię w dawną strażacką trąbkę, wytrąbiłem z płaczącym i płacącym inżynierem litrową butelkę czystej Baczewskiego. Tym to płynem szlachetnym ugasił płomień rozrzuconych serc ex-brandmeister i ex-pompier dzielnej straży ogniowej z Pasażu Szulca⁹.

Przypomnę w tym miejscu, że pierwszy tramwaj wyjechał na ulice Łodzi 23 grudnia 1898 r., a na miejscu ogródka położonego naprzeciwko domu w 1904 r. wybudował swój okazały pałac przemysłowiec Karol Poznański.

W 1902 lub w 1903 r. Tuwimowie przeprowadzili się do większego i wygodniejszego mieszkania przy ul. Św. Andrzeja, być może miało to związek z podwyżką wynagrodzenia ojca, który pracował w administracji łódzkiego oddziału Banku Azowsko-Dońskiego.

3. Ulica Św. Andrzeja 40 (dziś ul. Andrzeja Struga 42)

Nowe mieszkanie znajdowało się na trzecim piętrze kamienicy, w jej prawym, szczytowym skrzydle. Główne pokoje mieściły się w części frontowej, a pozostałe i kuchnia w oficynie. Dom był własnością Owsieja Chaima Baratza i Jowela Edisa, podobnie jak Tuwimowie Żydów-Litwaków¹⁰.

Na wieczorze autorskim, zorganizowanym w kwietniu 1925 r. w Miejskiej Galerii Sztuki w Łodzi, poeta wspominał ten okres z nutką sentymentu:

Zasadniczy, integralny okres lat dziecinnych, który w moich wspomnieniach stanowi całą epokę i roi się od szczegółów, bierze początek od przełomowego dnia, kiedy lary i piernaty domowe przeniesione zostały z Pasażu Szulca na ulicę Andrzeja [...]. Zaraz po przybyciu na nowe osiedle postanowiłem zbadać teren i topografię nowego miejsca mojej pędrackiej działalności, oczywiście podwórze. Stałem więc na balkonie od schodów kuchennych i przyglądałem się tak zwanemu „podwyrku”. Owszem, owszem – jest studnia, śmietnik, przybudówka, rzeźnik, stolarz, tu schodki, tam skrytki, ówdzie wnęki – słowem, olbrzymie pole działania, jeśli o „chowankę”, „klipę”, gonitwę i inne rozkosze młodocianego żywota chodzi.

A pod nami mieszka kapitan [...] to też coś znaczy: może się uda bagnem w rękę potrzymać? [...] W dali jak okiem sięgnąć, domy i kominy. A wśród nich ogromny koń z brązu, postawiony na dachu lecznicy dla zwierząt. O, cudzie niesłychany! Dobrze by było, myśli sobie przybysz na balkonie, wsiąść na tego rumaka i poczuwać po dachach¹¹.

⁹ Tamże.

¹⁰ Litwacy – Żydzi, którzy przyjechali do Łodzi z obszaru dawnej Litwy i różnili się obrządkiem i zwyczajami. Zachowywali czytelną odrębność.

¹¹ Tamże, s. 17–18.

Podwórze było zaczarowane. W oficynie na parterze mieszkał straszny Petzold, majster fabryczny, pijak i tyran. Bił swoją córkę, śliczną, bladą Ernę. Kochałem się tajnie w tej nieszczęśliwej królewnie [...]. Obok był warsztat stolarski p. Laukego. Godzinami wysiadywałem w ciepłej izbie, przyglądając się jego pracy [...] na podwórzu przychodzi popularny w mieście żebrak żydowski, wariat, tzw. Poznański, wyciąga z zanadru coś w rodzaju blaszanego lejka (dlatego go „lij” nazywano), dmie w ten dziwaczny instrument i belkoce jakieś żałosne, żydowskie słowa, przytupując przy tym wesoło¹².

Nowe mieszkanie, jak wynika ze wspomnień rodzeństwa, nie przyniosło spodziewanego komfortu:

[...] pięć dużych, nieprzytulnych pokoi, których w żaden sposób nie można było ogrzać: był w dziecinny pokój za szafą „kąt płaczu” [...]. Nie był przytulny ogromny pokój dziecinny z płagą szczytowej ściany i często dymiącym piecem. Ojciec ogrzewał nasze poduszki i kołdry o gorące kafle i przedziutko zanosił je do łóżka, a myśmy biegli, żeby zdążyć, nim pościel wystygnie. W innych pokojach też panowało nieznosne zimno. [...] Smutkiem i beznadzieją tchnęły dębowe mebliszcza: stół o lwich łapach pełnych kurzu, z nieodrodną czerwoną, pluszową serwetą, wyplatane nogi krzesła i dwa potężne szafiska, czyli „synagogi”, jak nazywała je Mama, pełne torsadek, galeryjek i zagadkowo uśmiechniętych płaskomord [...] ¹³.

Siostra poety pozostawała pod jego urokiem, a w późniejszych latach tak wspominała rodzinny dom:

W domu wszędzie pełno było Julka. Od najmłodszych lat wiecznie czegoś szukał, dociekał, robił doświadczenia i eksperymenty. Skłoniło to matkę do wydzielenia mu specjalnego kącika. Nauka przychodziła mu łatwo, ale inteligencja i zdolności szły w parze z niechęcią do odrabiania lekcji¹⁴.

Julek, szalony cudowny Julek, nosił się z fantazją, chodził w rozpiętym szynelu, w czapce podziurawionej jak sito papierosami, co należało do elegancji, rozbijał się dorożkami i skrapiał sobie włosy wodą brzoową Drallego. [...] dzięki Julkowi nasz łódzki dom powoli zaczął się zmieniać [...], mieszkanie zaczęło nabierać nieśmiało żywszych kolorów. W domu zjawiają się książki, przybywa ich z każdym dniem. Julek ma już teraz swoje samodzielne życie. Wyprowadził się z dziecinny pokój do swego własnego. Prócz książek był tam jeszcze stół, który Julek [...] obił zieloną bibułą. Na tym stole, już teraz biurku, postawił głowę jakiegoś uszatego demona z brązu. Obok leżał płaski krzyż z porcelany z głową Chrystusa w cierniowej koronie. Na odwrotnej stronie krzyża wypisał Julek niebieskim atramentem: „Kto raz się zgodził nieść swój krzyż, tego nań wiecznie wbijać będą”¹⁵.

Syn właściciela kamienicy Maksymilian stał się bliskim kolegą poety:

¹² Tamże, s. 65–66.

¹³ J. Tuwim, *Łódzkie pory roku*, Warszawa 1979, s. 20.

¹⁴ E. Drozdowska, *Julek*, [w:] *Wspomnienia o Julianie Tuwimie*, red. W. Jedlicka, M. Toporowski, Warszawa 1963, s. 19.

¹⁵ J. Tuwim, *dz. cyt.*, s. 22.

Maksowi zawdzięczał dalszy ciąg wzruszeń muzycznych zapoczątkowanych przez Matkę piosenkami. Był on niezwykle muzykalny [...], talent swój coraz bardziej pogłębiając nauką. Z roku na rok, z coraz większym zachwytem wsłuchiwałem się w mazurki, etiudy i nokturny. Zwłaszcza scherzo b-moll doprowadzało mnie wówczas do transu i szczęśliwych łez¹⁶.

Dorastające dzieci z coraz większym niepokojem obserwowały konflikty, narastające między rodzicami:

W domu u nas, niestety, często panowała ciężka, napięta atmosfera, grożąca krótkimi spęciami, których bałam się panicznie, a których istoty my, dzieci, nie mogliśmy w tamtych czasach zrozumieć. Sedno rzeczy polegało na zupełnie niedobranym małżeństwie naszych rodziców. Pamiętam, że ojciec na swoje sześciotygodniowe urlopy wyjeżdżał za granicę zawsze sam, a my obydwój z matką jeździliśmy do podłódzkiego Bedonia, a później do Inowłódza. Z roku na rok między rodzicami narastały wzajemne żale i pretensje, rosła obcość, która z czasem wywołała w matce nerwicę i jakąś wyraźną niechęć do ojca. [...] Ojciec zachowywał we wszystkich sprawach dobrotliwy dystans, solidaryzowaliśmy się raczej z pogodnym i uśmiechniętym zawsze ojcem niż z miotającą się wiecznie, niespokojną matką¹⁷.

W 1914 r. spokój inowłodzkich wakacji zakłócił wybuch wojny, szybko spakowano rzeczy i wyruszono do Łodzi. Tu czekała niespodzianka w postaci nowego mieszkania.

4. Ulica Dzielna 50 (dziś ul. Narutowicza 56)

Wybuch wojny zmusił władze rosyjskie do ewakuacji najważniejszych urzędów i instytucji, wśród nich znalazły się również banki, mające swoje centrale w Rosji. Izydor Tuwim pozostał bez pracy, a skromna emerytura nie pokrywała kosztów dużego mieszkania przy ul. Andrzeja. Trzeba było znów przeprowadzić się do oficyny, tym razem na ul. Dzielną, w pobliże dworca kolejowego i dużego placu Targowego. Krewna poety, Ewa Drozdowska, tak wspomina tamte dni:

Wybuch wojny zastał Julka i siostrę w Inowłodzu, skąd też natychmiast wrócili do Łodzi; zajęchali już nie na Andrzeja 40, lecz na ulicę Dzielną, dokąd przeprowadzili się rodzice. Wzmiankę o przeprowadzce dlatego, że Julek wychodząc do miasta często przechodził obok naszych okien parterowych, gdzie stara niania zabawiała i karmiła Hanę, moją kilkumiesięczną córeczkę, ulubienicę Julka. Przystawał zawsze koło okna i zabawiał dziecko. Jakiś czas później córka moja otrzymała od Julka wierszyk:

Hani Ch.

Jaka grzeczna Haneczka!

Haniu, Haniu, Haneczko,

¹⁶ „Wiadomości Literackie” 1936, nr 11.

¹⁷ J. Tuwim, *Czarodziej*, [w:] *taż*, *dz. cyt.*, s. 9–10.

Czy smakuje ci mleczko?
Czy smakuje bułeczka?
Otrzyj, Haniu, usteczka
Grzeczne dzieci tak jedzą...
Wszyscy Hani powiedzą:
Jaka grzeczna Haneczka¹⁸!

Wydany w tym czasie informator adresowy, którego fragment odnalazłem wśród starych druków, wymienia kilkunastu łódzkich literatów i dziennikarzy, a między nimi również Juliana Tuwima (jako Rocha Pekieńskiego) i jego siostrę Irenę, oboje pod adresem ul. Dzielna 50.

Jesienią 1916 r. poeta wyjechał na studia prawnicze do Warszawy:

[...] Nie miałem serca dla Warszawy,
Gdy opuszczałem miasto Łódź,
Polami sunął zmierzch zmruszały,
Pogrzebem w mgłę się pociąg włókł.
I zabierałem do Warszawy
Maleńki świeatek snów i zmór:
Te dwie, olbrzymie niegdyś, szafy,
Gobelin płowy, zegar, stół¹⁹.

Rozłąka z rodzinnym miastem nie była łatwa, ale bliskość stolicy ułatwiała częste powroty do rodzinnego domu.

5. Aleja Spacerowa 27 m. 5 (dziś al. Kościuszki)

Od 14 listopada 1917 r. rodzice zamieszkali w niewielkiej kamienicy przy najelegantszej wtedy ulicy, której środek wypełniał szeroki trawnik ocieniony drzewami, z aleją i ławkami dla spacerowiczów. Poeta był zameldowany w mieszkaniu rodziców do ślubu w 1919 r., po którym wyprowadził się do Warszawy. Tu, przy ul. Królewskiej 41, mieszkał brat matki Stanisław Krukowski, lekarz i wielki miłośnik esperanta. Synem Stanisława był późniejszy znany aktor Kazimierz „Lopek” Krukowski.

Tęsknota do rodziców oraz zaproszenia na wieczory literackie zachęcały Tuwima do odwiedzin Łodzi.

Marian Piechał, jego młodszy kolega gimnazjalny, przypomniawszy te kontakty:

Tuwim często przyjeżdżał do swoich rodziców, do Łodzi, mieszkali oni w alei Kościuszki. Stamtąd niedaleko było do „Esplanady” lub „Grandu” na Piotrkowskiej, gdzieśmy się spotykali. Na jedno z takich spotkań w nieistniejącej już dziś kawiarni przy ul. 6 Sierpnia, na które

¹⁸ E. Drozdowska, *dz. cyt.*, s. 22–23.

¹⁹ J. Tuwim, *Kwiaty polskie*, s. 147.

przyszli Mieczysław Braun, Światopełk Karpiński i Rafał Len, przyniosłem spory plik swoich wierszy, zatytułowany *Krzyk z miasta*. Tuwim czytał wiersz po wierszu [...] wreszcie polecił mi ten plik wierszy przesłać Mieczysławowi Grydzewskiemu, redaktorowi „Wiadomości Literackich”. [...] po tym historycznym dla mnie posiedzeniu udaliśmy się do fotografa Tyraspolskiego²⁰.

Tego dnia poeta uczestniczył w wieczorze poezji grupy literackiej „Meteor”, zorganizowanym w sali Miejskiej Galerii Sztuki w parku Sienkiewicza.

W zbiorach Muzeum Historii Łodzi zachował się list polecający Mariana Piechała do Grydzewskiego, datowany 28 października 1928 r.:

Kochany Mieciu! Bądź łaskaw w moim imieniu zwrócić się do p. Marjana Steinsberga i powiedzieć mu, że koniecznie należy wydać ten tom wierszy. Są wśród nich utwory przepiękne. Ściskam Cię. Twój Julian²¹.

Kiedy wydanie wierszy przeciągało się, zniecierpliwiony Tuwim wydał je własnym sumptem.

Później, gdy łódzcy poeci wydawali pismo literackie „Prądy”, także mogli liczyć na wsparcie Tuwima. Przekazał im swój wiersz *Noc ubogiego człowieka* i zorganizował 12 kwietnia 1931 r. wieczór poezji z udziałem Zofii Nałkowskiej, dzięki któremu zdobyto pieniądze na kolejne numery.

3 maja 1935 r. zmarł ojciec poety, pochowano go na cmentarzu żydowskim przy ul. Brackiej:

[...] W mieście Łodzi, pod majowym niebem,
Pewien syn szedł za ojca pogrzebem...
Jak Komandor kamienny, jak pomnik,
Kroczył hardy, rozpaczliwie przytomny:
W blasku sławy, koniaku i słońca
Syn do domu odprowadzał ojca...²²

Po tym bolesnym wydarzeniu rodzeństwo postanowiło umieścić samotną matkę w szpitalu w Otwocku. W sierpniu 1942 r. hitlerowcy wymordowali wszystkich pensjonariuszy szpitala, pięć lat potem Tuwim ekshumował zwłoki matki i złożył je w mogile obok ojca. Wtedy, 4 maja 1947 r., łódzianie po raz ostatni mogli spotkać poetę, wędrującego ulicami swojego rodzinnego miasta. A jeszcze tak niedawno, w listopadzie 1945 r., pisał do Marii Zarębińskiej-Broniewskiej:

Wiosną będę w Łodzi. Może sobie pani wyobrazić, jakie wzruszenie mnie ogarnia na tę myśl. Mam do Pani sentymentalną prośbę: proszę się przejść na Aleję Kościuszki 27, dowiedzieć się kto mieszka na pierwszym piętrze z frontu, na lewo od klatki schodowej (a na prawo, gdy się stoi na ulicy twarzą do frontu domu) – i napisać mi. Zrobi to Pani? Było to mieszkanie

²⁰ M. Piechał, *Poezja i coś więcej*, Łódź 1975, s. 122.

²¹ Oryginał w zbiorach Muzeum Historii Miasta Łodzi.

²² J. Tuwim, *Gawęda rymowana o ojcu i synu*, [w:] tenże, *Miasto i rym*, Łódź 1984.

moich rodziców. Siadywali na balkonie – i wypatrywali syna, co od czasu wpadał do Łodzi... na parę godzin. Bo syn był bardzo „sławny” i bardzo zajęty w stolicy, więc nigdy nie mógł dłużej posiedzieć. Teraz żałuję... Ale dosyć o tym, bo zacznę beczeć.

6. Ulica Krótka 12 (dziś ul. Traugutta)

Podczas kwerendy archiwalnej natknąłem się niespodziewanie na kartę meldunkową Juliana Tuwima i jego żony Stefanii, wystawioną 9 sierpnia 1920 r. na adres ul. Krótka 12. W tej pięknej kamienicy mieszkał od kilku lat brat Stefanii i to chyba on załatwił sprawy meldunkowe. Tuwimowie przenieśli się do Łodzi w gorącym okresie najazdu bolszewickiego na Polskę, gdy wrogie armie stały na przedpolach stolicy. Niestety, nie wiemy, ile tygodni małżonkowie mieszkali w tymczasowej kwaterze, prawdopodobnie w końcu sierpnia wrócili do Warszawy na ul. Królewską.

Warto w tym miejscu przypomnieć, że wcześniej przy ul. Krótkiej poeta bywał bardzo często, tu bowiem, w hotelu Savoy, znajdował się jego ulubiony kabaret „Bi-Ba-Bo”, do którego pisywał skecze i wiersze satyryczne.



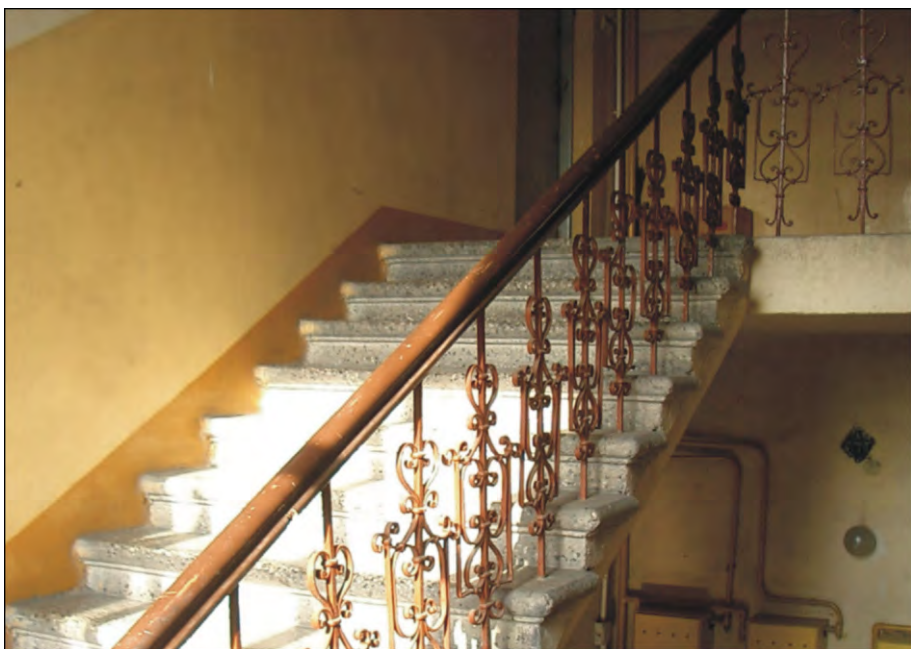
2. Łódź w czasach Tuwima



3. Dom przy ul. A. Struga 42



4. Oficyna domu przy ul. A. Struga 42



5. Klatka schodowa przy ul. A. Struga 42



6. Aleja Tadeusza Kościuszki



7. Dom przy al. Kościuszki 27



8. Hotel Savoy



9. Dom przy ul. Traugutta 12



10. Ulica Piotrkowska w pocz. XX w.



11. Pasaż Majera w Łodzi



12. Dom przy ul. Moniuszki



13. Gimnazjum Męskie, do którego uczęszczał Tuwim
Fot. 2–13 ze zbiorów Ryszarda Bonisławskiego

Krystyna Ratajska

Inowłodzkie Soplicowo*

Takie letnisko. Jedno słowo:
Wypisz – wymaluj – Soplicowo.
(*Kwiaty polskie*)

Garść realiów

Soplicowo stworzone przez Mickiewicza stało się w społecznej recepcji wzorem szczęśliwego ładu i zakorzenienia. Taką rolę spełnił Inowłódz w biografii Tuwima. Od roku 1907 do końca swoich dni był z Inowłodzem związany sentymentalnie i jednocześnie bardzo prawdziwie i realnie.

Soplicowo Tuwima, w przeciwieństwie do Mickiewiczowskiego, istniało i istnieje naprawdę. Nie zasłużyło sobie jednak na skrupulatniejszą uwagę badaczy. Określane jest dość abstrakcyjnie lub lakonicznie, np. mianem „prowincji i małego miasteczka”¹ lub „miejscowości letniskowej (Inowłódz)”². Te swoiste korelaty słowne to świadectwo zastanawiające, zważywszy istotność miejsca w geografii serdecznej Tuwimowego życia i przestrzeniach jego twórczości. Sądzę, że portret Tuwima – człowieka i twórcy – bez pełniejszego obrazu realiów inowłodzkich jest zubożony, a zrozumienie wielu fragmentów *Kwiatów polskich* – niemożliwe.

Obraz „mitycznej krainy szczęśliwości”³, jak nazywał Tuwim Inowłódz, oczywiście nigdy nie będzie pełny, można jednak dążyć do jego częściowej rekonstrukcji na podstawie źródeł i świadectw o różnej wadze i wartości.

* Artykuł jest zmienioną wersją fragmentu książki K. Ratajskiej (*Kraj młodości szczęśliwy. Śladami Juliana Tuwima po Łodzi i ziemi łódzkiej*, Łódź 2003).

¹ Powyższe określenie Inowłódza zawarte w: K. Wyka, *Bukiet z całej epoki*, [w:] tenże, *Rzecz wyobraźni*, Kraków 1997, s. 117.

² J. Łukasiewicz, *Dwa nawiązania do „Pana Tadeusza”*: „*Kwiaty polskie*” i „*Trans-Atlantyk*”, [w:] „*Pamiętnik Literacki*” LXXV, 1984, z. 3, s. 58.

³ Zwrot z listu do dzieci inowłodzkich z 13 stycznia 1949 r., [w:] *Listy J. Tuwima do dyrektora szkoły, dzieci szkolnych i mieszkańców Inowłódza. Korespondencja*, BUŁ, Łódź.

Ich zrab stanowią utwory Tuwima (*Juwenilia*⁴ i fragmenty *Kwiatów polskich*⁵) oraz wspomnienia poety, szczególnie dwa z nich (*Książki, Chopin i Inowłódz* – 1936 i *O „moim” Staffie* – 1946)⁶. Ważnym źródłem uzupełniającym i często wzbogacającym wspomnienia brata są podróże w przeszłość Ireny Tuwim, zawarte w zbiorze *Łódzkie pory roku*⁷. Trwałe zakorzenienie w inowłodzkim Soplicowie odczytujemy dziś także z korespondencji Tuwima z dyrektorem szkoły, Józefem Dyło, dziećmi i dorosłymi mieszkańcami Inowłódza, ożywionej z obu stron w latach 1948–1953⁸. Swoistą kroniką więzi Tuwimowej z Inowłodzem, opartą na relacjach, rozmowach z mieszkańcami nadpilickiego miasteczka oraz na korespondencji są wspomnienia Józefa Dyły, zatytułowane *A wszędzie tęskniłem za Inowłodzem*⁹ (jest to zwrot zaczerpnięty z jednego z listów Tuwima). Sprawa związku Tuwima z Inowłodzem jest też przedmiotem kilku wspomnień, zawartych w tomie pod redakcją W. Jedlickiej i M. Toporowskiego pt. *Wspomnienia o Julianie Tuwimie* (1963).

Sięgając zatem do różnych źródeł, powróćmy w przeszłość, by odtworzyć atmosferę ważnego epizodu młodości Tuwima, przedłużanego przez jego wierną pamięć. Właśnie pamięć, bo podróż prawdziwą odbył tylko raz, gdy odwiedził Inowłódz w 1934 r., a więc w dwadzieścia lat po jego opuszczeniu, dalsze, od 1948 r., miały charakter symboliczny; fizyczny powrót do kraju młodości uniemożliwiała agorafobia. Osobisty związek zastąpił Tuwim obfitą korespondencją i aktywnym uczestnictwem w życiu inowłodzkiej społeczności. Proponuję państwu zatem podróż „śladami Tuwima”, zarówno w przestrzeń inowłodzką, jak i w głąb czasu.

Na początku stulecia, a więc wtedy, kiedy bywał w nim Tuwim, był Inowłódz osadą należącą do Guberni Piotrkowskiej, odległą od Piotrkowa Trybunalskiego o 60 km, od Łodzi o 67 km. Prawa miejskie, nadane jeszcze w 1344 r. przez Kazimierza Wielkiego, utracił na mocy ukazu carskiego z dnia 1 czerwca 1869 r. Przemianowany na osadę, włączony został do gminy Lubochnia.

Prawdą jest, że w latach 1907–1914 spędzał Julek, wraz z siostrą i matką, lato w Inowłodzu nad Pilicą, ściślej jednak w „stacji klimatycznej leśnej” (mieszczącej się w jego obrębie). Założył ją Bernard Birenzweig, niegdysiej-

⁴ J. Tuwim, *Juwenilia*, oprac. T. Januszewski, A. Bałakier, t. 1–2, Warszawa 1990.

⁵ J. Tuwim, *Kwiaty polskie*, oprac. T. Januszewski, Warszawa 1993.

⁶ *Wspomnienia Książki, Chopin i Inowłódz i O „moim” Staffie*, [w:] J. Tuwim, *Pisma proza*, oprac. J. Stradecki, Warszawa 1964.

⁷ I. Tuwim, *Łódzkie pory roku*, Warszawa 1979.

⁸ Nieopublikowana do tej pory w całości korespondencja z lat 1948–1953 znajduje się w Muzeum Literatury im. A. Mickiewicza w Warszawie (*Listy dyrektora szkoły J. Dyły i dzieci szkolnych do Tuwima*) oraz w BUŁ w Łodzi (por. przyp. 3).

⁹ J. Dyło, *A wszędzie tęskniłem za Inowłodzem*, maszynopis, Szkoła Podstawowa w Inowłodzu.

szy na tym terenie właściciel przedsiębiorstwa hutniczego, nazywanego przez ludność okoliczną „fabryką”. Pod koniec lat siedemdziesiątych XIX w. „fabryka” ze względu na rosyjską konkurencję przestała produkować i z wolna obracała się w ruinę. Obrotny Birenzweig od roku 1884 inicjuje na jej terenie rozwój kurortu uzdrowiskowego. Dzięki opisowi, zawartemu w broszurze dr S. Bernsteina, „latem w Inowłodzu praktykującego”, zatytułowanej *Inowódz. Stacja klimatyczna leśna oraz letnie mieszkania*, wydanej w Warszawie w 1896 r., łatwo ją i dziś zlokalizować. Znajdowała się nad wsią Zakościele (dziś część Inowłodza), na wysokiej skarpie schodzącej aż do rzeki, w pobliżu ruin kościoła św. Idziego. Pejzaż z płaskowzgórza i terenów wokół kościoła dalej urzekający. Aż po kres dalekiego horyzontu widać brzegi ginącej w dali Pilicy, porośnięte ławą pięknych lasów. Irena Tuwim pisała we wspomnieniach, że „słowo dał już zawsze i do końca życia będzie to widok «z ruinek»”¹⁰.

Trzeba przyznać, że właściciel stacji klimatyczno-leśnej, Birenzweig, trafnie wybrał miejsce dla osób „rozstrojonych i zmęczonych życiem wielkomiejskim”, „wielu chorych, półchorych i rekonwalescentów po przebytych chorobach”¹¹. Im bowiem głównie zaleca się w broszurze Bernsteina pobyt w Inowłodzu. Ale nie tylko. Właściciel zadbał o zapewnienie kuracjuszom wszelkich wygód i rozrywek. Jak czytamy w inowłodzkim bedekerze, wybudował szereg willi „w stylu szwajcarskim”, mogących pomieścić wygodnie kilkadziesiąt rodzin, pozakładał wokół nich ogrody i sady, udogodnił komunikację konną z odległej od Inowłodza o 12 wiorst Kolei Iwangrodzko-Dąbrowskiej Tomaszów Rawski, zapewniał też opiekę lekarską (to właśnie m.in. autor broszury latem praktykował w Inowłodzu). W pobliskim miasteczku znajdowała się ponadto apteka (bardzo ważne miejsce w fabule *Kwiatów polskich*) i ordynował felczer. Dla osób spragnionych kąpiei rzecznych wybudowano kilka rozbieralni na brzegu Pilicy, ku wygodzie spacerowiczów wytyczono liczne drogi leśne z ławkami dla wypoczynku i specjalną aleję wysadzaną kasztanowcami i akacjami przez zakościelską łąkę ku lasowi. W 1895 r. wzniesiono też obszerną „hallę dla przechadzek podczas deszczu i dla przedstawień amatorskich”. W ogrodzie obok willi znajdowała się obszerna weranda, do której wstawiono pianino dla użytku gości. Tam właśnie odbywały się zabawy taneczne (tam walcował Julek z „odwiniętą podeszwą”), przedstawienia teatralne i koncerty. Oferowano też spragnionym rozrywek pojazdy konne (kryte i otwarte) i łodzie „przy udziale przewoźnika”. Sezon letniskowy trwał w Inowłodzu od połowy maja do połowy września. Koszt „średni” utrzymania osoby pojedynczej wynosił około 30–35 rubli miesięcznie, koszt utrzymania rodziny 18–22 rubli „od głowy”.

¹⁰ I. Tuwim, *dz. cyt.*, s. 97.

¹¹ Dr S. Bernstein, *Inowódz. Stacja klimatyczna leśna*, Warszawa 1896, s. 6.

Wnosząc z opisu wrażeń inowłodzkich, utrwalonych przez Tuwima i jego siostrę, realia Inowłodza zostały opisane w broszurze Bernsteina nieco na wyrost, co zrozumiałe, zważywszy jej reklamowy charakter. „Wzorowemu stanowi” stacji klimatycznej wiele można było zarzucić. Obfitość wód w Inowłodzu (rzeka, źródła) wyjaśniała zapewne fakt, iż zainstalowano w nim tylko „jedną wannę dla kąpeli ciepłych”. Lekarz, autor broszury, dodaje, iż ilość to „zupełnie wystarczająca wobec tego, że większość bawiących w Inowłodzu gości używa kąpeli rzecznych”¹². Ekspertyza podpisana przez ośmiu lekarzy podaje ponadto, iż liczne inowłodzkie źródła, szczególnie żelaziste i wapienno-magnezowo-alkaliczne, zawierają wodę wyborną do picia i do „procedur hydropatycznych”¹³. W tejże ekspertyzie zawarta jest charakterystyka kilku willi „w stylu szwajcarskim”. Dowiadujemy się, że posiadają one „pokoje obszerne, widne, z urządzeniami zapewniającymi możliwość przewietrzenia i utrzymania w suchości przestrzeni podpodłogowych”. Nadawano im też, trzeba dodać, wdzięczne nazwy: „Nowy Dwór”, „Karolina”, „Regina”, „Wacław”, „Gabriella”, „Pod Słowikiem”, „Kawalerska”, „Mieczysław”, „Pośpiech”. Konfrontacja ideału z rzeczywistością, dokonywana przez użytkowników, nie skłaniała do zachwytów.

W willi „Regina”, nazwanej tak od imienia córki właściciela, mieszkała w lecie od 1907 r. wraz z „Irą i Julkiem” szukająca ukojenia dla siebie i zmęczonych wielkomiejskim życiem dzieci pani Adela Tuwimowa. Wedle anonsu właściciela – który cennik dołączył do broszury Bernsteina – willa „Regina” prezentowała się okazale. Mogło zamieszkać w niej aż 8 rodzin. Każdej z nich oferował właściciel 2 lub 3 pokoje, oszkloną werandę, kuchnię, piwnicę z drewnianą. Jakby na przekór tym zapowiedziom, Irena Tuwim tak wspomina „letnie mieszkanie”:

Ponura rudera wszawego koloru, zwana szumnie „Willą Regina”, krzywa i podgniła, typowa „daczka”, mansardowy pokój pod dachem, ze stromą ścianą; wspólna weranda z lokatorami sąsiedniego pokoju, rozgardiasz i nieopisany brud pensjonatowej kuchni – wszystko to nie miało dla nas żadnego znaczenia¹⁴.

Przypomnijmy też dowcipny i świadczący o pamięci szczegółu poetycki opis Tuwima z *Kwiatów polskich*:

Przed żółtą willą, dzikim stworem,
Z opasującą ją galerią,
Ze zwariowaną boazerią,

¹² Tamże, s. 3.

¹³ Ekspertyza rzeczoznawców zawiera następujące elementy: topografia, teren, grunt Inowłodza, bliskość wielkiej, bystrej rzeki, woda kryniczna, domy mieszkalne. Ponadto w broszurze zawarta jest bardzo dokładna „analiza źródeł inowłodzkich i ilu borowinowego” (tamże, s. 12, 13).

¹⁴ I. Tuwim, *dz. cyt.*, s. 96.

Zgniłym budulcem i kolorem,
O oknach, co szarzyną zioną,
O ścianach w sękach, szparach, piętach,
Z drabiną schodów przystawioną
Na zewnątrz do górnego piętra,
O dachu w asfaltowe łaty,
Skwierczące w słońcu smolnym smrodem,
Willą – mieszkańcem kurnej chaty,
Bóżnicy, szopy i pagody –¹⁵

Tuwim, nie dopatrzwszy się „szwajcarskiego stylu”, utrwalił jednak kapitalnie swoisty architektoniczny eklektyzm letniego „daczownictwa” przełomu stuleci – wolno sądzić nie tylko XIX i XX, ale, dodajmy, XX i XXI w. Między bajki należy także włożyć stwierdzenie, że do Inowłodza przyjeżdżali ludzie zamożni, których pobyt miał „cywilizacyjny wpływ” na okolicznych mieszkańców. Pewność dr. Bernsteina twierdzącego, że „dobrobyt okolicznych włościan wzmógł się od czasu, gdy corocznie w ciągu 3–4 miesięcy znajdują obfity zarobek u zamożnej publiczności Inowłodza”, podważają zgola inne obserwacje Tuwima. Warto przypomnieć wierszowaną charakterystykę składu gości inowłodzkiego kurortu, zawartą w *Kwiatach polskich*.

Był to na lato punkt inwazji
Drobnej żydowskiej burżuazji,
Nie było tam potężnych szczepów
Wslawionych w przemysłowym dziele.
Lecz tacy sobie właściciele
Mniejszych fabryczek, większych sklepów,
Bo księstwo o manierach dworskich,
Rody Rotwandów i Przeworskich
Poznańscy ani Natansony
Nie zaglądają w tamte strony
Oni po Ritzach, Biarritzach,
Ostendach, badach, zagranicach,
A moi łódzcy Goldbergowie
I co lepszego w Tomaszowie –
Zjeżdżali tu. I tu, nieśmiała,
Panieńsko smutna i nerwowa,
Z Irą i Julkiem przyjeżdżała
Pani Adela Tuwimowa¹⁶.

Miał Tuwim rację. Nie był Inowłódz kurortem dla znanych rodów fabrykanckich. W ciasnym budzecie domowym państwa Tuwimów, którego jedyną podstawą była urzędnicza pensja ojca Juliana i Ireny, z trudem mieściły się wydatki na podróż do Inowłodza i dwumiesięczny pobyt

¹⁵ J. Tuwim, *Kwiaty polskie*, s. 32–33.

¹⁶ Tamże, s. 25–26.

w pensjonacie „Regina”. Wspomina o tym Irena Tuwim. Wszystkim wyjazdom towarzyszyły, jak przypomina, „namiętne dyskusje między rodzicami, jechać czy nie jechać”. Skrupuły znikwały, rodzice pokonywali trudności finansowe, bo entuzjazm dzieci był od pierwszego pobytu wyrazistym dowodem prawdziwego olśnienia wakacyjną swobodą i urokiem ziemi inowłodzkiej, która pozostała w pamięci Tuwima symbolem ziemi ojczystej i rodzinnej. Czar trwał, a późniejsze symboliczne podróże odbywane w głąb czasu były coraz częstsze.

„Mityczna kraina szczęśliwości”

Wystarczy uważnie przeczytać te młodzieńcze wiersze, które opisują Łódź bez sentymentu i lirycznego wzruszenia, żeby zrozumieć, dlaczego Tuwim z taką radością uciekał od jej „posepnego oblicza”. Opuszczał szarość, zaduch, smutek i nudę, a odnajdywał radość szczęśliwej Arkadii, w której upłynęły wakacje jego dzieciństwa i młodości. Zachwyt dla łąk, pól, kwiatów, niezmiernych lasów, pachnących sitowiem brzegów Pilicy, źródła, jak pisał, „najlepszej na świecie żelazistej wody” wyraził poeta w młodzieńczych wierszach pisanych w Inowłodzu i później, gdy wracał we wspomnieniach do „lat najszczęśliwszych”.

W „kajetach”, w których od 1911 r. zapisywał swoje młodzieńcze wiersze, znajdziemy sporo takich, w których opisy przyrody nasyczone są młodzieńczą egzaltacją, wzmacnianą hymnicznymi inwokacjami i radosnymi wyznaniem, jak choćby w wierszu *Pijak radosny*:

Chłonę woń z pól złotych, słońce,
Piję słodycz z wszystkich kwiatów,
Słucham ptaków i drzew, słońce,
Śmieje mi się rzeka, słońce,
Mnie odkrywcy pięknych światów¹⁷.

Odkrywca pięknych światów, zachwycił się ich urokami zachłannie, z euforią. Poetyckich dowodów wiele, ich bogaty rejestr zawarty jest w wydanych w 1990 r. *Juweniliach*.

Obrazy przyrody stanowią często tło miłosnych wyznań i lirycznych wzruszeń, utrwalonych w wierszach z dopiskiem H. K. Jest ich w „kajecie z wierszami” z roku 1911 sporo. H. K. – liryczna bohaterka wierszy miłosnych – to Halina Kon, córka adwokata Maurycego Kona z Tomaszowa Mazowieckiego, poznana w Inowłodzu latem 1909 r. Tuwim miał wówczas

¹⁷ J. Tuwim, *Pijak radosny*, [w:] tenże, *Juwenilia*, t. 1, s. 46.

15 lat, ona 14. Była pierwszą miłością poety. Platoniczne uczucie i towarzyszące mu marzenia, nastroje, tęsknoty i żale serca powierzył młody twórca poezji. „Postać dziewczęcą”, „twarzyczkę dziecięcą” ukochanej wtopił w inowłodzki pejzaż. Kwitnące sady, polskie niwy, leśne polany, szczebioty ptaków, noce księżycowe stanowiły tło sentymentalne dla nieśmiałego i wzruszającego uczucia, o którym Tuwim pamiętał. Z perspektywy lat, we wspomnieniu z 1936 r. i w *Kwiatach polskich*, pisał o nim żartobliwie, ale i z sentymentem:

Kochałem się dwa lata, bardzo mocno i na całe życie, ale dziwnie się ta miłość ułożyła: panna Hala nic o niej nie wiedziała; wtedy w Inowłodzu nie śmiałem powiedzieć, potem rozjechaliśmy się do swoich miast, a napisać też nie śmiałem [...]. Słowem: „oddaleni, lecz... jedno o drugim pamiętało...”¹⁸

Zwrot z wiersza *Rozłączenie* Słowackiego przypominał o romantycznej więzi, mimo rozłączenia. Dawał jej Tuwim wyraz niejednokrotnie w późniejszych wierszach. Zakochany już w przyszłej żonie Stefanii Marchew, w liryku zatytułowanym *Taki prosty, nieudolny wiersz*, napisanym w 1913 r., zawarł takie wyznanie:

Z moich wszystkich wspomnień najpiękniejsze
zawsze będzie wspomnieniem o Tobie,
jak i dzisiaj, gdy samotny jestem,
pogrążony w smutku i żałobie...¹⁹

Trzeba pamiętać, czytając banalne strofy, że w dalszej poetyckiej biografii Tuwima zapamiętane pejzaże inowłodzkie niespodzianie inspirowały późniejsze, często znakomite, wiersze, np. *Kartofle* czy *Sitowie*. „Jest taki mój wiersz *Sitowie*; załęgnał się na pewno nad uroczymi «siedmioma stawikami» inowłodzkimi” – pisał Tuwim we wspomnieniu z roku 1936.

Wróćmy jednak do rzeczywistości lat 1907–1914, w których Inowódz kojarzył się przede wszystkim z wakacyjną wolnością i przygodą.

Lata inowłodzkie to lata najszcześniejsze – pisał w 1936 r. – w mieście był człowiek bądź co bądź skrepowany: czujna opieka gimnazjalnych szpiclów, policjanci na rogach ulic, skrupuły rodzinne i towarzyskie – wszystko to krępowało tkwiące we mnie naboje skondensowanej niesolidności. Dopiero Inowódz usuwał wszelkie hamulce – i od pierwszego dnia stawałem się karabinem maszynowym łobuzerki i rozpetanego temperamentu²⁰.

¹⁸ J. Tuwim, *Nauka i zainteresowania pozaszkolne (wspomnienie z 1936)*, [w:] tenże, *Pisma proza*, s. 55.

¹⁹ J. Tuwim, *Juwenilia*, t. 1, s. 486.

²⁰ J. Tuwim, *Książki, Chopin i Inowódz*, s. 72.

Wakacyjne zabawy, w jakich uczestniczył młody Tuwim, dawały, zaiste, świadectwo „rozpętanego temperamentu”.

Tańczyłem i urzynałem się po karczmach, jeździłem na chłopskie wesela, szalałem w Pilicy, wrykiwałem pod gwiaździstym niebem piosenki, których mnie chłopcy uczyli, włóczyłem się z bandą złożoną z kilkunastu podobnych urwipolciów po lasach i jarach, polach i łąkach, pełen niecierpliwości, co by tu nowego a piekielnego wymyślić²¹.

Tak pisał o sobie z perspektywy człowieka dojrzałego. Beztroska młodość, atmosfera wakacyjnej swobody wyzwalaly radość, której Tuwim już nigdy tak intensywnie nie przeżywał. Wtapiał się w pejzaż wsi, letniska, odnajdywał nowych przyjaciół i nowe miłości. Żył, jak wspomina siostra, „szaleńczo i zawrotnie”. Tak też przetrwał w pamięci mieszkańców Inowłódza. Odnotowuje ich wspomnienia wymieniany już Józef Dyło. Wynika z nich, że szczęśliwy Julek był wśród inowłodzkich bywalców „duszą towarzystwa”. Organizował wycieczki chłopskimi bryczkami, sam jako eskorta galopował konno. Pozostały we wspomnieniach mieszkańców Inowłódza szalone jazdy na „jabłkowitej” kobyłce Józefa Wiewiórskiego, na której pędził po polach Zakościela, Żądłowic i Liciążnej. Sam Tuwim pisał, że był „namiętnym amazonem”. Galopady na chłopskich szkapach, „na zbity łeb”, związane były często z szalonymi pomysłami. „W pensjonacie, podczas obiadu, potrafiłem skoczyć od stołu po mięsie, wsiaść na konia, pocwałować do miasteczka i wrócić na deser. Bez spóźnienia zresztą”²² – nie bez próżności wspomina radosny epizod. Ostatnie wspomnienie wakacyjne z Inowłódza, z 1914 r., związane jest również z radosnym galopem po okolicznych wsiach i nadpilickich brzegach. Tak je Tuwim później utrwalił w *Kwiatach polskich*:

Jeszcześmy (wracam do bachmata)
Zdażyli skoczyć nad Pilicę,
Pijani złotą pieśnią świata,
Miłością, słońcem i księżycem,
Jeszcze zwiedziliśmy Rzeczycę,
Liciążnę, Rawę, Żądłowice,
Studziannę i Królewską Wolę [...]
A tam już popłoch... Tam już groza
Niebo ciemniejsze tego dnia,
Wicher spęczniałe chmury gna,
Drży serce jeźdźca i rumaka.
Legendo!
A na murze plakat:
Германией нам объявлена
Война²³!

²¹ Tamże, s. 73.

²² Tamże.

²³ J. Tuwim, *Kwiaty polskie*, s. 122.

Radosną konną galopadą zakończył się okres letnich pobytów w Inowłodzu. 1 sierpnia 1914 r. wracał Tuwim do Łodzi furmanką, ponieważ koleje przeznaczono do wyłącznej dyspozycji wojska. Tak to Historia brutalnie przerwała radosny, beztroski czas.

Wśród zabaw i radości inowłodzkich umieścmy także poniedziałkowe jarmarki (odbywały się co dwa tygodnie), które dla przyszłego miłośnika jarmarcznych rymów były istnym cudem. Jak wspominała Irena Tuwim, wracał z nich Julek z rozlicznymi, jarmarcznymi cudownościami – kogutkami, organkami, kozikami, zegarkami, koralami, sztucznymi kwiatami. Można sądzić, że początek *Kwiatów polskich* to nie tylko traktat o historii bukieciarstwa, lecz także nawiązanie do sztuki wycinania i układania kwiatów z bibuły, typowej dla Inowłodza i okolic. Kwiaty, wykonywane przez ludowe artystki i umieszczane przez nie często w ołtarzykach domowych obok „pasyjki” lub figury Matki Boskiej, „kształt serca miały lub wachlarza”. Także słynny „valce brillant” ma swoje zakorzenienie w realiach wprowadzonych do poematu. Otóż na wieczorkach towarzyskich, odbywających się w lesie, na werandzie, czyli w tzw. „kiosku”, przygotowanym dla uciechy gości przez dbającego o godziwą rozrywkę właściciela „stacji letniej”, Birenzweiga, Julek, jak wspomina siostra, „walcował namiętnie, prawą nogą zataczając szerokie, zamaszyste półkola”²⁴. W słynnym fragmencie *Kwiatów polskich*, zaczynającym się od słów: „Zabawa dzisiaj w Inowłodzu”, odnajdziemy echa autobiograficzne. Wskazał na nie sam Tuwim w liście do siostry z 20 stycznia 1941 r., donosząc jej o pisaniu poematu. „Znajdziesz już w moim bukiecie [...] jakiegoś obłąkanego walca, którego ze Stefą tańczyłem na zabawie w Inowłodzu”²⁵.

Bogate życie towarzyskie inowłodzkich kuracjuszy obfitowało też w bardziej wysublimowane formy rozrywki. W tzw. „kiosku” odbywały się też co tydzień koncerty i występy baletowe. Ich echo znajdziemy we wspomnieniu siostry Tuwima. „Panna Milena” z Warszawy tańczyła tam solo walca Chopina z lila szalem, a panna Lili o bardzo niebieskich oczach śpiewała *Mattinatę* Leoncavalla. Wielki musiał być czar jej głosu, skoro młody Tuwim utrwalił w młodzieńczym wierszu zapamiętane wzruszenie i chwilę szczęśliwej harmonii, stanowiącą syntezę uroków inowłodzkiej przyrody, skojarzoną z muzyczną impresją²⁶. Panna Milena i panna Lili mogły należeć do innego jeszcze pejzażu Tuwimowych wspomnień. Pewnie były uczestniczkami wypraw, organizowanych w księżycowe noce na „ruinki”. Tak określał Tuwim teren starego cmentarza i ruiny kościoła św. Idziego. Wyobrażenia podpowiadała różne scenariusze, zbliżone atmosferą do tajemnicznych opowieści:

²³ J. Tuwim, *Kwiaty polskie*, s. 122.

²⁴ J. Tuwim, dz. cyt., s. 100.

²⁵ *Listy Juliana Tuwima do siostry*, oprac. T. Januszewski, „Kultura” 1976, nr 49.

²⁶ J. Tuwim, *Pamiętam: ... na wsi dzień słoneczny*, [w:] tenże, *Juwenilia*, t. 1, s. 162.

W księżycowe noce chodziło się na „ruinki”, tj. na stary cmentarz z ruinami starożytnego kościoła: tam straszyc. Panny piszczały, a i na mnie skóra nieraz cierpła. Księżyc, widmowy kasztelan wszelkich rozwalin, coś tam zwiewnego wysrebrzał zza każdego załomu szczerbatych murów. Przelekniona dziewczyna mocniej przytulała się do dygocącego kawalera. Takie to były cmentarne ballady i romanse²⁷.

W kręgu legend inowłodzkiej młodości znajdowała się tajemnicza willa „Urbanówka”. Gdy Tuwim po latach odnowił więzi z Inowłodzem, natarczywie dopytywał w liście o inowłodzkie realia: „Czy wciąż bije źródło wspaniałej żelazistej wody? Czy są jeszcze ruiny starego kościoła i zamku? Czy na «fabryce» mieszka kto dzisiaj? Czy stoją dawne wille i wreszcie czy stoi jeszcze Urbanówka, willa wybudowana na wysepce, mieszczącej się na Pilicy?”²⁸ Dzieci zapewniły poetę, że trwa, a w jesieni 1953 r. wysłały pocie ostatni prezent. Był nim album ze zdjęciami z Inowłodza. Wśród zdjęć znalazło się i to utrwalające „Urbanówkę”. Poeta odpisał 2 grudnia 1953 r. Był to jego list ostatni (zmarł 27 grudnia). Album był pożegnaniem z Inowłodzem. Oglądał go, jak zapewniał młodych ofiarodawców, codziennie, z wielkim wzruszeniem. Tak o tym pisał do szkolnych dzieci:

Nie potrafię wam powiedzieć, jak wielką radość sprawił mi wasz piękny upominek i z jakim wzruszeniem oglądałem codziennie zdjęcia z Inowłodza. Wpatruję się w nie i przypominam sobie śliczne dni dzieciństwa i młodości, kiedy hasałem po inowłodzkich łąkach i lasach, albo przechadzałem się po rynku i uliczkach waszego miasteczka, tak drogich mojemu sercu i pamięci. Jak widzę z pięknych fotografii, dużo się tam zmieniło, ale czego się dziwić, przecież i ja sam zupełnie dziś inaczej wyglądam, niż ówczesny chłopiec czy młodzieniec²⁹.

Wróćmy wszakże do owej chłopięcej i młodzieńczej przeszłości. W bujnej gonitwie wspomnień, utrwalonych w *Kwiatach polskich*, znajdziemy sporo zapamiętanych obrazków rodzajowych, o innej niż liryczna tonacji. Ujawnia się w nich inny Tuwim, ironista i satyryk, który podpatruje wnikliwie, z pasją felietonisty, bywalców inowłodzkiego kurortu. Odnotowuje życzliwie romanse letniskowych Don Juanów, utrwalone w ulubionej altanie na stole, „upstrzonym gęsto nazwiskami”, „inicjałami w dat chaosie” i sercami przebitymi strzałą. Przypomina błahe rozmowy, niewyszukane rozrywki, gry w karty (w „telefona” lub „mauszelka”), niedzielne obiady i sjęsty, lokalne popisy miłośników znanych operetkowych arii i popularnych kupletów. Sielsko-letniskową atmosferę inowłodzkiego Soplicowa tworzą zapamiętane realia, ironicznie uchwycona galeria barwnych typów z kręgu letniskowej elity, wreszcie bogactwo scenek rodzajowych, godnych rysunków Franciszka Kostrzewskiego. Nie bez powodu go Tuwim przywołuje jako mistrza klimatu własnych opisów, nasyconych żartem, ironią, nie wolnych od spojrzenia satyryka i karykaturzysty.

²⁷ J. Tuwim, *Książki, Chopin i Inowódz*, s. 73.

²⁸ J. Tuwim, *Korespondencja*, fragment listu z 22 listopada 1948 r.

²⁹ Tamże, fragment listu z 2 grudnia 1953 r.

Opis „kolorystycznego niesłuchanie” środowiska letniskowych bywalców sąsiaduje z obrazami wsi o różnej atmosferze. Młodzieńcze wiersze, pisane w Inowłodzu, np. *Niedziela*, przypominają zachwyty młodopolskich ludomanów, urzeczonych barwnością pięknego, „rześkiego i zdrowego”, sielskiego świata. Zacytujmy fragment wspomnianego wiersza napisanego w Inowłodzu w 1911 r.:

Hej, przy niedzieli, przy niedzieli,
Wesołe słońce muska siola,
Dziewczyny młode w śnieżnej bieli
Parami idą do kościoła.

Hej, przy niedzieli, przy niedzieli,
Mienia się różnobarwne wstążki,
Idą dziewczyny w śnieżnej bieli,
A w rękach mają czarne książki.

Hej, poprzez pola, przez zagony
Rój dziewczynek w bieli szybko kroczy,
Rozpromieniony, rozbawiony,
Obłoki śmieją im się w oczy [...] ³⁰.

Radosny obraz dziewcząt, idących do kościoła, głęboko musiał utrwalić się w pamięci Tuwima, skoro powrócił do niego, w znacznie doskonalszym kształcie, we fragmencie *Kwiatów polskich*. Fragment ów jest, być może, lirycznym wspomnieniem „inowłodzkiej piękności”, Kwiatkówny, do której, jak przypomina siostra, „zalecał się” Julek w okresie szczęśliwych wakacji. Czytamy w poemacie:

Gdzie jesteś dziś, dziewczyno śliczna
O dwu warkoczach wyłożonych,
Na pierś, wzdłuż ramion, przerzuconych,
Smukła, smągła i pszeniczna,
Miodna, dysząca płonem pszczelnym
I wiatrem w zbożu pochylonym,
I wczesnym na wsi dniem niedzielnym,
Gdy kolorowe, krochmalone
Krajkami szumiąc wzorzystemi,
Ścieżką przydrożną idą z siola
Kwiatne dziewczęta do kościoła:
Z oczyma niebu odjętymi
I chabrom inowłodzkiej ziemi;
Choć wystrojone, idą boso,
Trzewiki na ramionach niosą ³¹.

³⁰ J. Tuwim, *Niedziela*, [w:] tenże, *Juwenilia*, t. 1, s. 15.

³¹ J. Tuwim, *Kwiaty polskie*, s. 13.

Obrazowa sielskość tego fragmentu, zaznaczona świadomie wprowadzonym archaizmem „sioło” nie budzi wątpliwości. Wizerunek wyidealizowany, stanowiący kwintesencję uroku „wsi spokojnej, wsi wesołej” jest pewnie świadomie zamierzony. Można sądzić, że jest formą pamięci o pięknej wiejskiej dziewczynie, która zginęła w czasie I wojny światowej.

Nie wszystkie obrazy wsi są w *Kwiatach polskich* idylliczne. W barwnej mozaice ułożonej ze wspomnień odnajdujemy różnorodność tonów i nastrojów. Podróż w przeszłość inspiruje wprowadzanie całych fraz z kręgu tradycji romantycznej, która jest w polskiej kulturze również tradycją tęsknoty poetów-wygnańców za rodzinnym krajem i utraconym dzieciństwem i młodością. Opis pejzażu wsi, otaczającego wille „w stylu szwajcarskim”, dalekie od urody soplicowskiego dworu, zaczyna się od słów: „Był sad”. Magiczna jest moc Mickiewiczowskiej frazy. Przywołana jest jak zaklęcie, wyczarowujące pożegnany niegdyś przez Tuwima świat:

Był sad. BYŁ SAD. Zauważ plagiat,
Dwusłowy wprowadzie, lecz bezsporny.
Lecz jakaż poetycka magia
Ten fakt wczaruje w nowe formy,
Oryginalne, własne. Rad bym
Ale nie będę usiłował
Dwu słów ubierać w nowe słowa.
Piszę: „był sad”, bo właśnie sad był³².

Ten wspaniały pod względem artystycznym fragment, świadectwo nabożnej kontemplacji Mickiewiczowskiego słowa i pejzażu, stanowi jednocześnie początek opisu zgoła innego sadu. Jest on przeciwieństwem bujności i bogactwa przyrody w sadzie soplicowskim i uroku Zosi prześwietlonej jasnością. Sad opisany przez narratora w *Kwiatach polskich* jest:

Mizerny, rzadki i zwarzony,
Z ubogim sadownikiem – Żydem,
Co klepał w nim nie tylko bidę,
Lecz i obuwie rozłożone
Letników. Gdy owoce nie szły
Podciągał budżet przez podeszwy³³.

Zamiast Zosi, oglądanej pełnymi zachwytem oczyma Hrabiego, jawią się „umorusani, zasmarkani [...] synkowie sadownika” i dziewczynka „niemowlę jeszcze”, która „skrzywione rozkraczyła nóżki”. Uzupełnia ten obrazek żona ogrodnika, „sadownica” – „wyżółkła, gniewna, w barwnych szmatach”.

³² Tamże, s. 41.

³³ Tamże, s. 42.



14. Fragment stacji „klimatyczno-leśnej”



15. Willa „Wacław”



16. Willa „Urbanówka”



17. Zejście nad Pilicę z willi „Urbanówka”

18. Zejście nad Pilicę
z willi „Urbanówka”



19. Pilica w Inowłodzu



20. „Symboliczna dal” – widok z murów kościoła
św. Idziego w Inowłodzu



21. Kościół św. Idziego w Inowłodzu



22. Ukochane źródelko Tuwima



23. „Ruinki” z czasów Kazimierza Wielkiego



24. Inowłodzka synagoga
Fot. 14–24 ze zbiorów Krystyny Ratajskiej

Inne zatem jest „Soplicowo” Tuwimowskie, inny świat i ludzie – bohaterowie utworów Mickiewicza i Tuwima. Wnikają do *Kwiatów polskich* brzydkie obrazy ubogiej prowincji na przełomie wieków, małej osady w zaborze rosyjskim, zamieszkiwanej w połowie przez Polaków i Żydów, odwiedzanej w lecie przez niebogatych letniskowych bywalców, którzy niewątpliwie ożywiali inowłodzki pejzaż. Obrazy Inowłodza, nawet te przedstawione przez Tuwima z typową dla jego wczesnych wierszy naturalistyczną jaskrawością, są jednak przesyczone liryzmem i tkliwą życzliwością, Tuwim bowiem, zakochany w prowincji (przede wszystkim za sprawą Inowłodza), z prowincjonalizmu uczynił wartość. Czuł się dobrze w swojskości, kojarzonej z inowłodzką młodością, z Kutnem, Sieradzem, Rawą, Łęczycą. (Przypomnijmy początek wiersza: „Rzuciłbym to wszystko, rzuciłbym od razu, / Osiadłbym jesienią w Kutnie lub Sieradzu. / W Kutnie lub Sieradzu, Rawie lub Łęczycy, / W parterowym domku, przy cichej ulicy”³⁴.)

Komentując inicjały zakochanych, pozostawione w inowłodzkiej altance, piewca codzienności i zwyczajności, małych miasteczek i zwykłych ludzi, opisywanych często językiem niewyszukanym i potocznym, takie *credo* sformułował w poemacie:

Zwyczajnych ludzi, zwykłe dzieje,
Codzienne sprawy ich i troski,
Nie mniej ciekawe niż koleje
Person tragedii Szekspirowskiej.
Tak kwiaty na zwyczajnej łące
Codzienne są, zwyczajne, znane,
A rosną z głębi wstrząsającej
Z walki żywiołów opętanej³⁵.

³⁴ J. Tuwim, *Rzuciłbym to wszystko*, [w:] tenże, *Wiersze wybrane*, Wrocław 1964, s. 28–29.

³⁵ J. Tuwim, *Kwiaty polskie*, s. 36.

Krystyna Ratajska

„Jedyna patriotyczna legenda Łodzi” – rewolucja 1905 roku w *Kwiatach polskich**

Gdy Łódź przeżywała rewolucję 1905, słusznie nazwaną „czwartym powstaniem”, Julian Tuwim miał lat 11. We wspomnieniach wrócił do zapamiętanych wówczas wydarzeń dwukrotnie – w roku 1925 i 1934. Najciekawszym poetyckim echem ówczesnych przeżyć są, oczywiście, *Kwiaty polskie*.

Co zapamiętał Tuwim z lat chłopięcych? Czytamy we wspomnieniach z 1925 r.:

A w mieście słychać było od czasu do czasu strzały, gromadziły się tłumy, chodziły po ulicach patrole. I oto z tych czasów pamiętam parę scen.

Pierwsza – to jakiś upiorny czarny wieczór na ulicy Piotrkowskiej przy Andrzeja. W poprzek szyn leży przewrócony tramwaj, dokoła rojowisko ludzi, słuchających płomienno przemówienia. Nad nimi wisi ciemna trwoga i łopoczą czerwone sztandary... Wrzawa, okrzyki, zamęt. I nagle salwa i straszny krzyk, popłoch, panika, ucieczka, wystrzały, suchy trzask magazynów karabinowych, a potem pustka – i kilku zabitych robotników.

Druga salwa – rudy kozak, cwałujący po trotuarze – dogonił młodego ślusarza w granatowej bluzie. Ten ledwo zdążył ręce podnieść do góry, jak zwałił się od kuli rewolwerowej rozwścieczonego kozaka ze srebrnym kolczykiem w uchu¹.

Obraz we wspomnieniach z 1934 r. podobny – jego elementy to manifestujący tłumnie proletariusze, barykada, wywrócony tramwaj na Piotrkowskiej, kałmucy z gotowymi do strzału karabinami atakujący bojowców i bezbronnych, niezawiniona śmierć młodego robotnika, atmosfera grozy, przerażenia i spotęgowanego gniewu. Z perspektywy lat ukazuje też siebie Tuwim jako widza, z przerażeniem oglądającego z balkonu historyczne wypadki:

Matka porywa mnie z balkonu do pokoju. Na ulicy trzask, krzyk, tętent. Wszystko trwało parę sekund. Wychylam głowę przez drzwi balkonu. Kilku leży nieruchomo. I miota się leżąc, zdychający koń z przytroczonym kozakiem².

* Praca jest zmienioną wersją artykułu opublikowanego w „Acta Universitatis Lodziensis. Folia Litteraria Polonica” i fragmentu książki *Kraj młodości szczęśliwy. Śladami Juliana Tuwima po Łodzi i ziemi łódzkiej*, Łódź 2003.

¹ J. Tuwim, *Moje dzieciństwo w Łodzi*, [w:] *t e n ż e*, *Pisma prozą*, Warszawa 1964, s. 24.

² J. Tuwim, *Wspomnienia o Łodzi*, tamże.

Trzecie przypomnienie tych samych wydarzeń, wzbogacone o nowe elementy, zawarte jest w poetyckim obrazie rewolucji w *Kwiatach polskich*. Kreując obraz rewolucji, sobie wyznaczył poeta, zresztą zgodnie z rzeczywistością, rolę obserwatora. Wydarzenia oglądane jak w teatrze, z balkonu domu na ulicy Piotrkowskiej, są niezwykle i przesuwały się przed oczyma przerażonego i jednocześnie zafascynowanego dziecka jak w romantycznej inscenizacji:

Otwórzcie balkon! Niech zobaczę!
Matka zanosi się od płaczu!
Otwórzcie! Patrzcie, co się dzieje!
Patrzcie! Spęczniałe i spienione
Chlusnęły tłumy nad wagonem,
Czarna się fala środkiem leje!
Patrzcie! Porwała to czerwone
I płynie, płynie podniesione,
Czerwone płynie ponad czarnem!
Machają, włączą na latarnie!
Mamo! Śpiewają, idą, rosną!³

Urwane zdania, wykrzykniki podkreślają dramatyzm dziejących się wydarzeń. Groza narasta. Coraz to liczniejszy tłum przypomina potężniejszy wodny żywioł

[...] bo z morza tłumu
Nic nie usłyszysz prócz poszumu
Przybywających gromad ludzkich,
Co napływają od Włocławka
Żeby na rynek iść bałucki:
Z Główniej, Nawrotu i Przejazdu
Strugami się w Piotrkowską wlewa
Burzliwy za przewałem przewał⁴.

Patos dziejącej się historii podnosi sięgnięcie do obrazów znanych już w tradycji literackiej. Ruchliwa przestrzeń zrewolucjonizowanej Piotrkowskiej przypomina obraz Starego Miasta, zawarty w *Uspokojeniu* Juliusza Słowackiego. Wizja gwałtownych przemian w radykalizującej się Warszawie zasugerowana została w *Uspokojeniu* przez wprowadzenie fantastycznego obrazu zdynamizowanej przestrzeni. Poruszające się kamienice, drżąca ulica, wichrem poruszana kolumna Zygmunta znajdują u Tuwima odpowiednik w odrealniającym rzeczywistość obrazie domów na Piotrkowskiej, które idą wraz z ludźmi w rytm śpiewanej pieśni. Ta pieśń to tradycyjny hymn polskiego proletariatu ze słowami Bolesława Czerwieńskiego.

³ J. Tuwim, *Kwiaty polskie*, Warszawa 1993, s. 65.

⁴ Tamże.

...Ulica czarna, w oczach czarno,
Jakby się całe miasto wparło
Między dwa rzędy szarych domów,
I z okien krzyk, i tłok z balkonów
W jedną się czarną wrzawę zlewa,
I domy, oblepione mrowiem,
Idą, dach w dach i głowa w głowę,
Dumnym pochodem trzypiętrowym
I już kołysze się nasz dom,
I płynie, morzem uniesiony,
A za sztandarem ciągnie śpiew:
„Niesie on
 zemsty grom
 ludu gniew,
Przyszłości rzucając siew,
A kolor jego jest czerwony,
Bo na nim robotników krew,
Bo na nim robotników krew’’...⁵

To jeden z najbardziej znanych fragmentów *Kwiatów polskich*. Dynamika obrazu splata się w nim z gwałtownością wydarzeń. Tuwim odwołuje się w nim do realnych faktów utrwalonych w pamięci. Czyni to jednak w sposób poetycki. Krwawe starcie między broniącymi barykady bojowcami a carską rotą uwyraźnione zostało przez kontrast dwóch barw – czerwonej i czarnej, zasugerowanych przez wprowadzenie epitetów i metafor. „Czarny tłum’’, „czarny tłok’’, „czarna ulica’’, „czarne pszczoły’’, „domy oblepione mrowiem’’ skojarzone są w opisie z czerwienią sztandarów, „kałużami krwi’’, „purpurą łódzkich kwiatów’’, „zapiekłą karminową różą’’, która pojawiła się w okolicy serca po śmiertelnym strzale na mundurze rosyjskiego porucznika Ilganowa. Metafora „czerwone płonie ponad czarnym’’ – przywołuje obraz proletariusza niesionego przez robotników, zabitego w starciu z rosyjskimi żołnierzami.

Osobiste wspomnienia i poetyckie obrazy w poemacie przypominają o dziejach prawdziwych, aby je ożywić i wskrzesić. Spróbujmy zadać pytanie, czy wiernie i zgodnie z historyczną prawdą. Tak więc czarny, ogromny tłum manifestujących i walczących na barykadzie mógł oglądać Tuwim z balkonu drugiego piętra mieszkania wujka, lekarza Izydora Krukowskiego, który mieszkał na Piotrkowskiej 88 (przy Andrzeja).

Ten fragment wspomnień, jak należy mniemać, wiązał się z dramatycznymi wypadkami określonymi mianem Powstania Czerwcowego. Wtedy bowiem, między 18 a 25 czerwca, przypadło nasilenie wrzenia rewolucyjnego, wówczas starcia robotników z policją i wojskiem pochłonęły najwięcej ofiar. Najkrwawsze były one 21, 23 i 24 czerwca (22 wypadło Boże Ciało).

⁵ Tamże, s. 65–66.

W dniu 21 czerwca demonstracja robotnicza wyruszyła od strony Widzewa (ul. Widzewską, obecnie Kilińskiego) do Nowego Rynku (obecnie Plac Wolności) i dalej, na Piotrkowską. Rosnący wciąż pochód dotarł do ul. Przejazd i Andrzeja, gdzie stała kompania piechoty. Świadek owych wydarzeń w tajnym biuletynie „Z pola walki” (1905, nr 10) pisał:

Idą już! Idą już! I rzeczywiście spostrzegłem przy końcu Widzewskiej czerwony sztandar. Przyłączyłem się do towarzyszy i poszliśmy ze śpiewami i okrzykami rewolucyjnymi ulicą Średnią do Nowego Rynku i dalej na Piotrkowską [...]. Na Piotrkowskiej za ulicą Przejazd rozpoczęły się mowy [...]⁶.

Tak więc manifestujący nie podążyli, jak sugeruje Tuwim, w stronę Bałuckiego Rynku, ale Piotrkowską aż do ul. Przejazd i, jak mówią źródła, dalej aż do skrzyżowania Piotrkowskiej z ul. Karola (obecnie Żwirki) i Pustą (obecnie Wigury). W tym miejscu uderzyli na nich niespodziewanie Kozacy z 3. uńskiego pułku, otwierając silny ogień. Zaskoczony gwałtownym atakiem siedemdziesięciotysięczny tłum rzucił się do ucieczki w pobliskie domy i bramy. Część manifestantów broniła się zaciekle, szczególnie garstka robotników uzbrojonych w rewolwery-browningi. Mimo oporu bojowców manifestacja została brutalnie stłumiona. Kozacy byli wyjątkowo okrutni. Strzelali bez opamiętania, tratowali, ranili szablami i nahajkami. Zabito 21 robotników, wielu było rannych.

Masakra wywołała pragnienie odwetu. Odpowiedzią był strajk powszechny proklamowany na 23 czerwca. W wydanej 22 czerwca odezwie czytamy:

W potokach krwi naszej carat chce rewolucję utopić, krew ta jednak zatopi go, krew ta go zadusi... Do walki więc! Niech przekona się wróg nasz, że rzeź energii naszej nie złamała, że dzisiaj jesteśmy silniejsi, groźniejsi niż wczoraj⁷.

23 czerwca na ulicach Łodzi wzniesiono najwięcej barykad. Ze sprawozdania policmajstra⁸ łódzkiego Ignacego Chrzanowskiego wynika, że zbudowano je na ulicach Ogrodowej, Aleksandrowskiej, Zgierskiej, Bałuckim Rynku, Młynarskiej, Pieprzowej, Franciszkańskiej, Łagiewnickiej, Brzezińskiej, Lutomierskiej, Wschodniej, Południowej (obecnie Rewolucji 1905 r.), Kamiennej (obecnie Włókienniczej), Widzewskiej (obecnie Kilińskiego), Cegielnianej (obecnie Jaracza), Piotrkowskiej, Średniej (obecnie Pomorska), Zawadzkiej (obecnie Próchnika), Długiej (obecnie Gdańska),

⁶ Korespondencja „Z pola walki” 1905, nr 10, cyt. za: *Źródła do dziejów rewolucji 1905–1907 w okręgu łódzkim*, wyd. P. Korzec, Warszawa 1958, s. 248.

⁷ Cyt. za: P. Korzec, E. Szuster, *Łódzkie powstanie zbrojne w czerwcu 1905*, Warszawa 1956, s. 37.

⁸ W Rosji carskiej wyższy urzędnik policji.

Dzielnej (obecnie Narutowicza), Mikołajewskiej (obecnie Sienkiewicza), Krótkiej (obecnie Traugutta), Benedykta (obecnie 6 Sierpnia) i Zielonej. Jak informuje policmajster Chrzanowski, wzniesiono je z „przeróżnych materiałów: od beczek, wózków, mebli, desek i półek sklepowych do wozów chłopów przybyłych na targ włącznie”. Barykady wiązano zerwanymi drutami telefonicznymi, z których powstańcy robili też zasieki w poprzek ulic dla uniemożliwienia ataków konnicy. „Beczki, deski, drabiny, druty – barykada. Śród tego rumowiska czają się ludzie” – tak zapamiętał barykadę Tuwim, wyolbrzymiając jej rozmiary poprzez wprowadzenie leżącego w poprzek szyn przewróconego tramwaju. „Wywrócony tramwaj na Piotrkowskiej. »Tram w poprzek ulicy« – czytamy we wspomnieniu z 1934, a w *Kwiatach polskich* jeszcze wyraziściej – ów tramwaj stanowiący budulec barykady to ósemka, która:

Na szynach leży barykada
W poprzek przez jezdnię (gdzie był Zielke,
A naprzeciwko Petersilge).
Za barykadą – tłum stłoczony,
A nad nią w górę podniesiony,
Sztandar-wyzwanie, sztandar gniew:
A kolor jego jest czerwony
Bo na nim robotników krew⁹.

Zapamiętana przez Tuwima barykada jest zatem ściśle zlokalizowana. Wedle określenia, zaczerpniętego z tytułu tomiku Jerzego Jankowskiego, „Tram w poprzek ulicy”¹⁰, a więc przewrócony tramwaj leżał między Piotrkowską 85 (gdzie był sklep z zabawkami i towarami galanteryjnymi Rozalii Zielke) a Piotrkowską 86 (domem drukarza Jana Petersilge). Wnosząc z opisu Tuwima, walka o nią była wyjątkowa, zaciepła i krwawa. Czy tak było rzeczywiście? Zacytujmy fragment relacji naocznego obserwatora dramatycznej sytuacji:

Idę dalej Dzielną [obecnie Narutowicza]. Dochodzę do Piotrkowskiej. Tutaj strzały jeden po drugim. Istna bitwa, ludzie schowani po bramach strzelają z ukrycia. W przerwach słychać głośny huk strzałów rewolwerowych, po nich salwy karabinowe i znów rewolwery. Słychać trąbkę pogotowia. Cofam się i wchodzę na Wschodnią. I tu formalna bitwa [...]. Cofam się raz jeszcze. Dochodzę do dworca, przez dworzec na ulicę Przejazd, tu jeszcze spokojnie. Przejazdem dochodzę do Piotrkowskiej... Znów staję – słychać strzały i tętent kopyt końskich. Pędzi oddział Kozaków, strzelając po drodze. Wchodzę do bramy – przejechali. Wychodzę... Na rogu Zielonej i Promenady [obecnie al. Kościuszki] barykada już opuszczona, właściwie pozostały tu już tylko szczątki jej: wóz połamany, deski i belki. Zieloną dochodzę do

⁹ J. Tuwim, *Kwiaty polskie*, s. 61.

¹⁰ Określenie zaczerpnięte z tytułu tomiku futurysty polskiego Jerzego Jankowskiego. Oryginalny tytuł brzmiał *TRAM wpopszek ulicy. Skruty prozy i poemy* (1919).

Piotrkowskiej – znów strzały. Zza rogu wypada truchtem w Zieloną oddział Kozaków. Wpadam szybko do bramy. W tej chwili strzały: gdzie tylko zobaczą ludzi – strzelają. Wracam do Promenady, skręcam w Zachodnią, idę do Cegielnianej [Jaracza] i Cegielnianą do Piotrkowskiej, po drodze wszędzie przedzieram się przez barykady. Tu znów strzały z jednej i drugiej strony; strzały tłumu – naturalnie mniej skuteczne: rewolwery przeciw karabinom¹¹.

Ten obszerny fragment, w którym towarzyszymy świadkowi wydarzeń w jego, przynajmniej, nader niebezpiecznej peregrynacji po łódzkich ulicach w dniu 23 czerwca 1905 r., jest przy konfrontacji realiów Tuwimowskich z rzeczywistością bardzo pomocny. Korespondent „Z pola walki” był w centrum krwawych starć, określił niejako ich teren bardzo blisko miejsca, z którego obserwował wypadki Tuwim. Przedzierał się przez barykady, które były również na Piotrkowskiej. Jedna z nich mogła znajdować się w miejscu utrwalonym przez poetę. W żadnym źródle historycznym nie zostało dokładnie potwierdzone właśnie to miejsce barykady, nie znajdziemy też w nich wzmianki o przewróconym tramwaju. Barykady szybko ulegały zniszczeniu. Nielatwo było jednak usunąć natychmiast wagon tramwajowy. Ponadto żadna barykada na Piotrkowskiej nie była dla łódzkich robotników 23 czerwca najważniejszą reductą, a przecież jej znaczenie w *Kwiatach polskich* jest niezwykle ważne i symboliczne. Historia pisała jednak inny scenariusz niż ten utrwalony przez poetę. Warto przypomnieć, że najzacieklej broniono barykad na skrzyżowaniu ulic Wschodniej i Południowej (obecnie Rewolucji 1905 r.) oraz przed fabryką Scheiblera w parku Kwela (obecnie park Źródłiska).

Zatem obraz bojów robotniczych z carskim wojskiem na ul. Piotrkowskiej, oglądany przez jedenastoletniego chłopca, zapamiętany na całe życie i utrwalony w wiele lat później przez wybitnego poetę, nie był wierny. I taki być nie musiał, szczególnie w *Kwiatach polskich*. Stanowił natomiast poetycką kreację i syntezę ważnych wydarzeń między 21 a 23 czerwca 1905 r. Złożyły się nań przede wszystkim wydarzenia związane z manifestacją robotniczą w dniu 21 czerwca i walkami na łódzkich barykadach w dniu 23 czerwca. Przede wszystkim jednak o klimacie Tuwimowskich obrazów zdecydowało utrwalenie atmosfery krwawych dni, związanych poprzez obrazowanie z patriotyczną tradycją romantycznych zrywów niepodległościowych.

Liryczno-subiektywny obraz wydarzeń splata się w *Kwiatach polskich* z fabułą poematu. Oglądane z balkonu wydarzenia dają początek działom jego bohaterów. W starciu z bojowcami na Piotrkowskiej poległ mąż Zofii z Dziewierskich Ilganowej – porucznik Konstanty Ilganow, dowodzący rotą 37. jekaterynoburskiego pułku piechoty. Tuwim opisał jego uroczysty pogrzeb i dramatyczne przeżycia wdowy, która boleśnie odczuwa swoje rozdarcie

¹¹ Cyt. za: P. Korzec, E. Szuster, *dz. cyt.*, s. 41–42.

między miłością do zabitego męża a potrzebą solidarności wobec ofiar robotniczej rewolucji. W drodze z cmentarza Zofia spotyka manifestacyjny pogrzeb poległych, którzy padli od salw zakomenderowanych przez jej męża – porucznika Ilganowa. W tym fragmencie, jak i w wielu innych, fikcja przeplata się z rzeczywistością. Ilganow jest postacią wymyśloną. Prawdą natomiast jest fakt, że to właśnie 37. pułk jekaterynoburski pod dowództwem kapitana Fortunatowa od 29 maja został skierowany na pomoc policji w rozgromieniu strajków i zamieszek ulicznych.

Oglądana przez Zofię manifestacja pogrzebowa jest niewątpliwie syntetycznym obrazem wielu pogrzebowych manifestacji, które utrwaliły źródła historyczne do dziejów rewolucji 1905–1907 r. Prawdziwy pogrzeb pięciu ofiar starcia z policją i wojskiem na rogu Łagiewnickiej i Brzezińskiej w dniu 18 czerwca zapoczątkował nasilenie walk rewolucyjnych. Donosił o tym w sprawozdaniu dla generała gubernatora Arcimowicza odpowiedzialny za porządek w Łodzi policmajster I. Chrzanowski. Najpotężniejsza manifestacja w dniu 20 czerwca, złożona z pięciu połączonych konduktów, liczyła, według raportu, 50 tysięcy ludzi – robotników fabryk z całej Łodzi (Bałut, Chojen, Widzewa, Śródmieście, Szlezyngu). Przełamała ona kordony policji i wojska i podążyła na cmentarz „we wsi Doły”. Nad grobami przemawiali przedstawiciele różnych partii, SDKPiL, PPS i Bundu. Przy dźwiękach rewolucyjnych pieśni pochowano ofiary. W dniu 20 czerwca władze nie rozgromiały tłumnych manifestacji pogrzebowych, choć kondukt kroczył otoczony kordonem wojska i policji. Po 24 czerwca, od dnia ogłoszenia stanu wojennego, który w Łodzi trwał do 1909 r., manifestacyjne pogrzeby ofiar były zabronione.

Śmierć porucznika Ilganowa została włączona w krąg historii prawdziwej. Zginął on na Piotrkowskiej w dniu, kiedy zbudowano tam barykadę, zatem, wedle źródeł, 23 czerwca. Tak więc krocząca za jego trumną Zofia nie mogła oglądać manifestacji pogrzebowych, co tylko potwierdza tezę, że zarówno w fabule poematu, jak i w lirycznych dygresjach szło nie tyle o wierność, ile o atmosferę wydarzeń rewolucyjnych.

Podążmy dalej śladem fikcji i rzeczywistości. Raz jeszcze Tuwim nawiązał w fabule poematu do wydarzeń historycznych 1905 r. Otóż już w czasie I wojny światowej w kawiarni „u Roszka” spotykają się starzy znajomi – ogrodnik Ignacy Dziewierski i „Julcio” – w poemacie opowiadacz wydarzeń, w rzeczywistości sam poeta. Znają się z Inowłodza, gdzie Dziewierski mieszkał wraz z wnuczką, a Tuwim spędzał wakacje. Dziewierski pojawia się „w tej to cukierni staromodnej” w mundurze legionisty, wywołując zrozumiałą sensację i gorące polemiki wśród bywalców. Zjawia się w aurze rycersko-romantycznej legendy, jaka towarzyszyła legionom Piłsudskiego. Tuwim wydobywa jej niezwykłość poprzez obrazowanie, język i stylizację wyglądu Dziewierskiego na portret Piłsudskiego.

Sen? Jawa?

Blaskiem baśni trysnął,
Srebrnym orzelkiem czapki błysnął
I siwą zamajaczył kurtkę,
Sumiasty wąs, krzaczaste brwi miał,
Przy szabli lewą rękę trzymał,
Prawą zasalutował krótko [...]
Ach, nie Dziewierski – zjaw rycerski
Stworzony przez fantasmagorię...
Przełapował przez historię,
A pędząc nadział na miecz złoty
Same świetności, same cnoty
I wieszczów palające strofy [...]¹².

Ignacy Dziewierski nie po to jednak przybył do Łodzi, aby rozsiewać blask rycerskiej legendy, ale aby udać się do adwokata Piotra Kona, na ulicę Przejazd 6. Piotr Kon – postać autentyczna – był w Łodzi na początku stulecia jednym z adwokatów, skupionych wówczas w kole obrońców politycznych. Wytrwale bronił bojowców i manifestantów z okresu rewolucji 1905–1907 r., postawionych przed sądy wojenne. Działywały one w trybie nadzwyczajnym podczas stanu wyjątkowego, carskim ukazem zarządzonego w Królestwie – w Łodzi najwcześniej i najdłużej. Piotr Kon, znany z ofiarności, bronił rewolucjonistów, opiekował się też więźniami i skazanymi.

W dziesięć lat po rewolucji ogrodnik miał do adwokata dwie sprawy. Pierwsza, „narodowa”, wiązała się z uwolnieniem wnuczki od rosyjskiego nazwiska zięcia – oficera w 37. jekatynoburskim pułku. Ukochana Aniela miała być zatem Dziewierska, nie Ilganowa. Druga – „dla duszy i dla ciała”, wiązała się z odnalezieniem Kazinka – syna bojowca „prowodyra”, który padł z ręki oficera Ilganowa. Dziewierski nie wiedział, kim był bojowiec, słyszał tylko, że padając krzyknął „Kazinku”. Dziewierski pragnął odnaleźć synka bojowca, wspomóc i przygarnąć sierotę w imię zadośćuczynienia za czyn zięcia. Skrupulatny adwokat przedstawia panu Dziewierskiemu listę szesnastu osób, które zabite zostały pod barykadą na ulicy Piotrkowskiej. Warto ją przytoczyć, aby skonfrontować ze źródłami. Na pytanie Dziewierskiego o „Kazinka” odpowiada następująco:

...,Co do Kazinka zaś, to nas tu
Najsroższy zawód spotka, sądzę.
Podsądnych było stu dwunastu,
Zginęli zaś następujący:
Bednarek, Łuczak, Hanc, Kielpiński,
Stępień, Chajmowicz, Witusiński,

¹² J. Tuwim, *Kwiaty polskie*, s. 136.

Kozłowski Jan, Kozłowska Wanda,
Włodarczyk, Mergiel, Mróz, Olanda,
Szejnman, Kleinówna i Kołodziej,
Więc, jak pojmuje pan dobrodziej,
Trudno dziś dociec, czyj to synek [...]¹³.

Bardzo dokładne badania i dociekania Ryszarda Wierzbowskiego¹⁴ uzasadniają, że przytoczone nazwiska nie były fikcyjne. Część wspomnianych przez Tuwima osób to postacie rzeczywiste. Dziewięć na 15 to nazwiska autentyczne, jednak tylko jedno z nich, Kołodziej (Helena) wiąże się z rewolucją czerwową. To nazwisko jest zawarte w urzędowym wykazie zabitych i zmarłych wskutek ran w czasie manifestacji i walk w dniach 18–25 czerwca, sporządzonym przez policmajstra Chrzanowskiego. Pozostałe nazwiska pochodzą z okresu późniejszego. Są nazwiskami skazańców, figurującymi na listach osób traconych – rozstrzeliwanych, wieszanych bądź skazanych (w jednym przypadku) na dożywotnią katorgę. Lista skazanych przez sądy wojenne w ostatnim okresie ich działalności – tzn. między lutym 1908 a lutym 1909 r. zawarta w *Kwiatach polskich* przedstawia się następująco: Ignacy Bednarek, Władysław Łuczak, W. Hanz, Karol Kiełpiński, Franciszek Stępień, Władysław Kozłowski, Ignacy Kozłowski, Władysław Włodarczyk i Jan Mróz.

Trudno powiedzieć dziś, skąd Tuwim czerpał informacje na temat ofiar carskiego terroru. Trzeba pamiętać, że trwała w Łodzi pamięć o ofiarach, przekazywana przez tradycję ustną. Mógł sięgać do źródeł i opracowań dostępnych w dwudziestoleciu międzywojennym (np. do książek Stanisława Rachalewskiego *Zastygły nurt życia. Łódź, która odeszła*, 1938; Stefana Martynowskiego *Łódź w ogniu*, 1931), do roczników prasy z lat 1908–1909, jego informatorem mógł być wreszcie sam adwokat, Piotr Kon – mówca na późniejszym uroczystym pogrzebie ofiar, który odbył się 27 maja 1920 r. Miasto pamiętało bowiem, dzięki takim ludziom jak Kon, o ofiarach rewolucji i ich męczeństwie. Pogrzeb odbył się po przeniesieniu zwłok do zbiorowej mogiły, na której usypano kopiec i postawiono w 1923 r. kolumnę z krzyżem niepodległości. W miejsce tego obelisku, zniszczonego w czasie wojny przez hitlerowców, w siedemdziesięciolecie rewolucji 1905 r. wzniesiony został w Parku Ludowym na Zdrowiu Pomnik Czynu Rewolucyjnego. To już jednak dalsze dzieje.

Tak więc owocem tych rozważań może być wniosek, iż traktowanie *Kwiatów polskich* jako źródła historycznego jest zawodne, mimo że w niektórych wypadkach możemy mówić o dużym stopniu wierności wobec

¹³ Tamże, s. 143.

¹⁴ R. Wierzbowski, *Łódzkie realia „Kwiatów polskich”*, [w:] *Literatura i język Łodzi*, Łódź 1978.

zaistniałych wydarzeń. Nie o wierność historyczną jednak poecie chodziło. Charakteryzując robotniczą Łódź w 1934 r. mówił Tuwim, że jest miastem „bez tradycji, bez podania, bez mitu, bez ognii łączności z historią i kulturą narodu. Rok 1905 to jego jedyna patriotyczna legenda. Sąsiednia Łęczyca ma chociaż Borutę”. Z emigranckiego oddalenia, w dalekiej Brazylii piękniała owa legenda. Tuwim świadomie poszukiwał historycznego zakorzenienia dla ukochanego miasta. Odnalazł je w żywej tradycji roku 1905. Mitologizacja przeszłości pozwoliła umieścić rewolucyjną przeszłość w panteonie narodowych wielkości, przydając blasku anonimowym bohaterom, męczennikom i niewinnym ofiarom. Mit przecież może rozmijać się z prawdą historyczną, ważniejsza jest bowiem dla niego prawda zbiorowych emocji, wyobrażeń i oczekiwań. Ważniejsza jest „klechda domowa” przekazywana przez wierną pamięć. Ta trwała także w domu Tuwimów.

Siostra, Irena Tuwim w *Łódzkich porach roku* wspomina znamieny epizod, który był udziałem jej i brata. Wiązał się on z kwiaciarnią, w której pracował mistrz bukieciarstwa Wojciech Salwa, utrwaloną w *Kwiatach polskich*:

Idziemy milcząc. A po drodze:
Najpierw fotograf Tyraspolski
Tuż kwiaciarenka...¹⁵

Otóż jej przyszły właściciel¹⁶ z okien wystawowych przemawiał do przechodniów kwietnymi symbolami. Budziły one określone skojarzenia i wzruszenia. Przypomina Irena Tuwim wystawę oglądaną przez rodzeństwo w okresie długotrwałego porewolucyjnego stanu wyjątkowego w Łodzi:

Ale nic tak głęboko nie zapadło w pamięć mojego serca jak wystawa kwiaciarni Salwy. Na niewielkim podium pokrytym białym aksamitem, który miał imitować całun śniegu, stał wazon pełen pąsowych róż. Na tle aksamitu leżały rozsypane, niby to nieumyślnie, szkarłatne płatki, a obok – zwykły, kuchenny nóż. Kontrast był tak brutalny, tak uderzający, że nie mówiąc spojrzeliśmy najpierw po sobie, a potem na Matkę.
– To symbol rewolucji – powiedziała Matka¹⁷.

Nie jedyne to świadectwo przekazywania przez Salwę myśli i nastrojów bliskich łódzkim patriotom. W sklepowej witrynie wystawił także, jak sam wspomina¹⁸, wielkiego białego orła z kwiatów na amarantowym tle wśród

¹⁵ J. Tuwim, *Kwiaty polskie*, s. 140.

¹⁶ W okresie rewolucji 1905 r. kwiaciarnia nie była własnością Wojciecha Salwy. Dopiero kalendarz z 1912 r. informuje o pięciu czynnych sklepach obrotowego mistrza bukieciarstwa. Znajdowały się one na ul. Dzielnej 4, Zgierskiej 7, Główniej 51, Piotrkowskiej 76 i 303. Po pierwszej wojnie światowej otworzył i inne kwiaciarnie na ul. Narutowicza 27 i Moniuszki 2.

¹⁷ J. Tuwim, *Łódzkie pory roku*, Warszawa 1979, s. 15–16.

¹⁸ Zob. W. Salwa, *Moje wspomnienia*, Łódź 1912, s. 35.

laurowych wieńców, kiedy indziej kwietną scenę z *Lilli Wenedy* Słowackiego. Tak to tradycje patriotyczno-niepodległościowe zyskały swój romantyczny rodowód, a kwiaty nasyconą patriotyzmem symbolikę, którą odczytywano natychmiast.

Wedle świadectw Salwy, gdy następowało otwarcie wystawy, wieść obiegała miasto lotem błyskawicy, tłumy gromadziły się przed nią. Rychło na rozkaz „komisarza” trzeba ją było likwidować. Wówczas łodzianie aż do zamknięcia kwaciarni oglądali kwietne symbole konspiracyjnie, wchodząc do wnętrza sklepu. Wiadomości o artystyczno-patriotycznych dokonaniach Salwy, wyrażanych za pośrednictwem kwietnych kompozycji, docierały też do Warszawy. Od pani Kaliny Lasoty otrzymał Salwa, zacytowany w jego wspomnieniach, wiersz:

Ty ani lutnią ani piórem władasz
Lecz pieśni Twoje z wonnych kwiatów składasz
Więc dokąd wnikać niezdolne ich tony,
Niech Twa pieśń płynie i zapory kruszy
Bo w pieśni kwiatów duch gore natchniony,
Kamienne serca może on poruszy.

(14. XII. 1905)

Być może kwiatowe wzruszenia i skojarzenia wpłynęły w dalszej konsekwencji na krystalizowanie pomysłu tytułu *Kwiaty polskie*¹⁹. Nigdzie jednak Tuwim tego nie potwierdził.

¹⁹ Dodać należy, że w 1927 r. artysta ogrodnik i bukieciarz wydał drugą książkę *Z kwiatami przez kraje i ludzi od 1912 do 1927. Garść wrażeń, przeżyć i opisów. Łódź – Rosja – Syberia – Nerczyńsk – Irkuck*. Salwa wspomina (s. 24), że w 1915 r. w Nerczyńsku grano na bożonarodzeniowym koncercie melodię *Kwiaty polskie*, popularną, skoro znalazła się w repertuarze wygnańców (Salwa był od 1915 r. deportowany w głąb Rosji). Ze względu na włączenie kwaciarni Salwy do realiów *Kwiatów polskich* i uczynienie zeń pryncypała Ignacego Dziewierskiego wolno mniemać, że Tuwim czytał jego książkę. Taka sugestia zawarta jest także w artykule R. Wierzbowskiego, który ponadto ostrożnie sugeruje, że „w wyjściowym zamiarze twórczym, odzwierciedlonym w tytule poematu, *Kwiaty polskie* zawdzięczają może skromnym wspomnieniom łódzkiego ogrodnika i bukieciarza nie mniej, niż niektórym antecedencom poetyckim [...]” (dz. cyt., s. 73).

Tomasz Cieślak

**Nieudany flirt z polityką.
O okresie amerykańskim w życiu Juliana Tuwima
(na podstawie tekstów publicystycznych i listów)***

Z wojennego okresu pisania przez Tuwima tyle nostalgicznych, co politycznych *Kwiatów polskich* pochodzą teksty, które w kwietniu 1998 r. wzbogaciły zbiory tuwimianów w Muzeum Historii Miasta Łodzi. To darowizna przekazana przez Halinę Shneiderman z Izraela, wdowę po Szmuelu Lajbie Shneidermanie¹. Był dziennikarzem, eseistą, wydawcą, postacią bardzo znaną w kręgu literatury jidysz². W latach 1975–1978 pełnił funkcję prezydenta Yiddish PEN Center w Stanach Zjednoczonych. Znał Juliana Tuwima od lat dwudziestych, kiedy przeprowadził z nim pierwszy wywiad prasowy dla „Literarisze Bleter”, tłumaczył też jego wiersze na jidysz. Jednak wówczas nie zbliżyli się zbyt blisko; Tuwima nie interesowała kultura jidysz, deklarował się jako zwolennik asymilacji. Shneiderman zaś przyswajał czytelnikom żydowskim utwory nie tylko Tuwima, ale też Jasieńskiego, Kadena-Bandrowskiego, Sterna, Ważyka, Wierzyńskiego. Drukował w prasie wywiady z Berentem, Nałkowską, Przybyszewskim, Szymanowskim, Zelwerowiczem. Inicjatywa przybliżenia czytelnikom jidysz twórczości i postaci polskich artystów była jak na owe czasy czymś niezwykłym, środowiska kulturalne polskie i żydowskie w zasadzie się nie przenikały³. Decyzja Shneidermana o pisaniu w jidysz wynikała wprost z wychowania w tradycyjnej rodzinie. Urodził się w Kazimierzu w czerwcu 1906 r. Uczył się

* Artykuł jest zmienioną wersją fragmentów książki *Nieszczęsny Cagliostro. Nieznane teksty Juliana Tuwima*. Szkic biograficzny, opracowanie i przypisy T. Cieślak. Muzeum Historii Miasta Łodzi i Oficyna Bibliofilów, Łódź 2003. Książka ukazała się drukiem po zamknięciu obrad konferencji „Tuwim współczesny”, na której wygłoszono prezentowane tu wystąpienie.

¹ Pisze o tym L. Skompska, *Wielka literatura w salonach muzealnych*, „Miscellanea Łódzkie” 2000, nr 17, s. 65–66.

² Szczegółowe wiadomości na temat jego życia są dostępne niemal wyłącznie w tym języku. Niniejsze opracowanie oparto na artykule biograficznym A. Ćwiakowskiej, *Był wszędzie, gdzie działo się coś ważnego*, opublikowanym w VIII roczniku „Konturów” (Tel Awiw 1997) oraz materiałach University of Maryland Libraries i rodziny Shneidermanów.

³ Por.: A. Ćwiakowska, *dz. cyt.*, s. 124.

równolegle w chederze i świeckiej polskiej szkole podstawowej. Maturę zdał w żydowskim gimnazjum w Radomiu, następnie podjął studia dziennikarskie w Uniwersytecie Warszawskim, gdzie poznał swoją przyszłą żonę, Halinę (Halę) Szymin, córkę jednego z pierwszych wydawców książek hebrajskich i w jidysz w Warszawie. Debiutował jako poeta w czasopiśmie syjonistycznym, wydawanym w jidysz – „Kulturze Robotniczej”⁴ – w 1923 r. Pięć lat później opublikował pierwszy tom wierszy *Goldene Feigel (Złociste ptaki)*, a w 1934 r. drugi – i ostatni: *Feiren in Shtodt (Ognie w mieście)*. Wciągnęła go praca dziennikarska. Równolegle z debiutem poetyckim zatrudnił się w redakcji „Trybuny Akademickiej”⁵. Mieszkał w Warszawie, a w 1931 r. wyjechał do Paryża jako korespondent prasy żydowskiej w Polsce. W okresie wojny domowej w Hiszpanii był tam jako dziennikarz, co zaowocowało opublikowaniem w kraju książki dokumentalnej *Krig in Szpanien (Wojna w Hiszpanii, Warszawa 1938)*, przetłumaczonej rychło na polski przez jego żonę. Drugi tom nie mógł się ukazać ze względów cenzuralnych. W tym samym roku przyjął propozycję redagowania „Afrikaner Jidisze Cajtung” w Johannesburgu. Pracował tam ponad rok, potem, przez Egipt i Palestynę, wrócił do Paryża. Shneidermanowie mieszkali w Paryżu do 1940 r. Niewątpliwie spotykali się z Tuwimami, gdy ci dotarli 23 września 1939 r. do stolicy Francji, świadczy o tym jeden z listów, jednak znajomość między oboma twórcami nie miała wtedy zapewne jeszcze serdecznego charakteru.

Najwyraźniej to wojna spłótła losy Tuwimów i Shneidermanów. Po opuszczeniu Francji najpierw Shneidermanowie, a następnie i Tuwimowie – okreśną drogą – dotarli do Stanów Zjednoczonych⁶. Zamieszkali w Nowym Jorku, niedaleko od siebie⁷. O bliższych kontaktach obu twórców świadczyć też może m.in. impulsywny ton artykułu w jidysz, który Shneiderman zamieścił w jednej z gazet palestyńskich (?), informującego z oburzeniem o cofnięciu Tuwimowi stałej dotacji rządowej⁸ z Funduszu Kultury Narodowej (co wynikało z negowania przez Tuwima legitymacji rządu londyńskiego):

⁴ Tygodnik, wydawany w latach 1922–1939 (do czerwca). Na jego łamach drukowano teksty literackie (m.in. Marc Chagall, o którym po wojnie pisał Shneiderman, zamieścił swój poemat autobiograficzny w jidysz – nr 720 z 1938 r.), krytyczne, poświęcone filmowi, teatrowi, malarstwu, kulturze języka jidysz oraz *varsaviana*.

⁵ Żydowskie czasopismo społeczno-kulturalne, wychodziło w latach 1923–1939.

⁶ Shneidermanowi łatwiej było uzyskać wizę amerykańską, gdyż był od dawna korespondentem żydowskich gazet w USA: „Morgen Żurnal” i „Tog-Morgen Żurnal”.

⁷ Z listu Aleksandra Wata do Jerzego Andrzejewskiego, napisanego w listopadzie 1946 r., wynika, że Shneidermanowie zajmowali mieszkanie przy 315 West, 98 Street. Niepublikowany list uzyskano dzięki uprzejmości prof. Aliny Kowalczykowej. Dotyczy on propozycji Shneidermana wydania w Stanach Zjednoczonych opowiadania Andrzejewskiego *Wielki Tydzień*. Wat przekazał Andrzejewskiemu propozycję Shneidermana.

⁸ Stało się to na początku 1944 r.

„socjalistyczni ministrowie rządu emigracyjnego [...] głosowali razem z endekami za cofnięciem Julianowi Tuwimowi pensji [...]. W ten sposób polski rząd skazał na śmierć głodową największego żyjącego poetę polskiego, który na emigracji stworzył dzieło poetyckie, należące do szczytowych, monumentalnych dzieł polskiej klasyki poetyckiej”⁹ (chodzi, rzecz jasna, o *Kwiaty polskie*).

Kontakty poety z żydowskim dziennikarzem prawdopodobnie nie ustały również po powrocie Tuwimów do Polski. Shneiderman był w kraju (by spotkać się m.in. z Adolfem Rudnickim na ruinach Warszawy) w 1946 r.¹⁰ Kolejne korespondencje z Polski pisał też w roku 1947 i 1948 (wówczas odwiedził Łódź). Teksty wysyłał do gazet amerykańskich, izraelskich, południowoamerykańskich. Kolejne wizyty w Polsce, a było ich chyba sporo, składał jako obywatel amerykański (od 1949 r.). Tematyka polska stale go interesowała, o czym świadczy wiele artykułów jej poświęconych¹¹. Postać Tuwima również nadal budziła zainteresowanie Shneidermana, w 1964 r. napisał o nim obszerny szkic w jidysz (tytuł w tłumaczeniu: *Julian Tuwim – poeta i Żyd*), opublikowany w Nowym Jorku w „Jidiszer Kempfer”.

Shneiderman znacznie przeżył Tuwima. Zmarł w 1996 r. w Izraelu, dokąd przeprowadził się z żoną ze Stanów Zjednoczonych dwa lata wcześniej. W 2001 r. w Tel Awiwie otwarto archiwum Shneidermana, gromadzące ponad tysiąc teczek zebranych przez niego materiałów, artykułów, korespondencji.

Darowizna Haliny Shneiderman

Wśród przekazanych Muzeum Historii Miasta Łodzi tekstów są trzy listy Juliana Tuwima, jeden z roku 1944 i dwa z 1945, pisane w Stanach Zjednoczonych i Kanadzie, a także przesłane Shneidermanowi obszernie

⁹ Podaje to, we własnym tłumaczeniu na polski, A. Cwiakowska, *dz. cyt.*, s. 129.

¹⁰ Tamże.

¹¹ Drukowano je na łamach „The Reporter”, „The National Jewish Monthly”, „Hadassah”, „The New York Times Book Review”, „Jewish Frontier” czy „The Forward”. W 1947 r. wydał w Stanach Zjednoczonych po angielsku książkę o początkach ustroju komunistycznego w Polsce pt. *Between Fear and Hope (Między obawą a nadzieją)*, a potem kolejne o polskiej – politycznej i społecznej – tematyce: *The Warsaw Heresy (Warszawska herezja – o przełomie październikowym 1956 r.)* oraz *The River Remembers (Rzeka pamięta – o pozostałościach żydowskich sztetl w naszym kraju)*. Publikacjom angielskim stale towarzyszyły książki pisane w jidysz (m.in. monografia I. Erenburga w 1968 r., zmieniona wersja *Rzeka pamięta* pt. *Wen di Weil hot Geredt Yiddish (Kiedy Wisła mówiła w jidysz)*, *Burzliwe życie i praca Artura Szyka*. Szyk, przyjaciel Tuwima jeszcze z łódzkich czasów, pozostał do końca życia w Nowym Jorku, wpisując się w tamtejszy krajobraz kulturalny.

cztery odręczne notatki, zawierające rozważania autora *Rzeczy Czarnoleskiej* na bieżące tematy polityczne, jak również maszynopis jednej z wersji fragmentu *Kwiatów polskich*, poświęcony polskiemu antysemityzmowi. Całości przesyłki dopełnia list polecający Shneidermana Arturowi Rubinsteinowi, z 1940 r., z Paryża, oraz druk zaproszenia na pożegnanie Tuwimów przed ich wyjazdem do Polski (w maju 1946 roku).

Korespondencja ze Shneidermanem nie rzuca w zasadzie w większym stopniu nowego światła na opisywaną już wielokrotnie, zwłaszcza w ostatnich latach¹², postawę ideową poety, zarówno w sferze polityki polskiej – wyraźnie radykalizującą się, aż do akceptacji PKWN i nastającego porządku komunistycznego w Polsce, jak i dotyczącą jego żydowskiej tożsamości, owocującą m.in. głośnym utworem *My, Żydzi polscy*, napisanym w kwietniu 1944 roku. Czy zatem warto analizować tę korespondencję teraz, ponad pół wieku po śmierci Tuwima? Niewątpliwie tak, ponieważ teksty z jednego domowego archiwum, pochodzące od jednego adresata, niezbyt zresztą ich autorowi bliskiego syjonisty – pokazują, jak bardzo wówczas, w połowie lat czterdziestych, najważniejsze dla autora *Kwiatów polskich* sprawy łączyły się ze sobą i wzajem oświeślały. Jego przedwojenne doświadczenie antysemityzmu wpłynęło bowiem na późniejszą, wojenną, negatywną ocenę rządu londyńskiego, który Tuwim uznał, ze względu na jego skład, za jawnie faszystowski, co skłóciło go z większością polskiej emigracji, w tym i ze skamandryckimi przyjaciółmi. W konsekwencji zaś doprowadziło do rozbudzenia, jak się później okazało – złudnej nadziei, że rząd przyniesiony Polsce przez Armię Czerwoną zbuduje w wolnym kraju prawdziwie sprawiedliwą demokrację równych obywateli. Tuwim nie jest przecież w świetle ujawnianych tu dokumentów oportunistą, ale człowiekiem autentycznie rozdartym – i dlatego stawiającym naiwnie na konia, który wydawał mu się naprawdę lepszy. Nie oznacza to jednak, że archiwum Shneidermana tłumaczy w pełni owo rozdarcie – i zamyka kwestię. Jednoznaczny wizerunek Tuwima z czasów wojny i powojennych nie jest możliwy¹³, fragmenty archiwum Szmuela Lajba Shneidermana umożliwiają jednak jeszcze raz przyjrzenie się jego rozterkom i wyborom. Przyjrzyjmy się im, dla większej przejrzystości, chronologicznie, poprzez teksty otrzymane od Haliny Shneiderman.

¹² Por. zwłaszcza: J. Ratajczak, *Julian Tuwim*, Rebis, Poznań 1995; W. Lięża, *Fascynacje i egzorcyzmy. Tuwim i twórczość Tuwima w kręgu pisarzy emigracyjnych*, „Prace Polonistyczne” 1996, s. 35–60; R. Gorczyńska, *Jestem z Wilna i inne adresy*, Wyd. Krakowskie, Kraków 2003.

¹³ Analizuje to W. Lięża, *dz. cyt.*

Nowa Ziemiańska

Przez Bukareszt, Belgrad i Włochy Tuwimowie docierają do Paryża. Bez pieniędzy, wycieńczeni. Jest 23 września 1939 r. Żyją z pieniędzy przekazywanych przez rząd emigracyjny, skromnych, więc poszukują też innych źródeł wsparcia¹⁴. Mimo to sytuacja wydaje się znośna i stabilna. Kwitnie życie towarzyskie i kulturalne wśród licznej emigracji polskiej. Jednym z głównych adresów jest Café de la Régence przy rue Saint-Honoré, gdzie, niczym przed wojną w Ziemiańskiej, Tuwim spotyka się ze starymi przyjaciółmi: Słonimskim, Lechoniem, Grydzewskim. W czasie jednego z takich spotkań, 7 lutego 1940 r. (uczestniczył w nim zapewne i Shneiderman, mieszkający wówczas w Paryżu, a planujący wyjazd do Stanów Zjednoczonych), na firmowym papierze kawiarni poeta pisze list polecający tego żydowskiego dziennikarza Arturowi Rubinsteinowi, przebywającemu wtedy za oceanem:

Kochany Arturze!

Bardzo Cię proszę o życzliwe wysłuchanie tego, co opowie Ci oddawca niniejszego listu, poeta i publicysta żydowski a także tłumacz moich wierszy, p. L. S. Sneiderman. Byliśmy i jesteśmy z p. Sneidermanem w najprzyjaźniejszej komitywie – mam więc nadzieję, że go przyjmiesz z całą serdecznością.

Pod tekstem Tuwima widnieje żartobliwy dopisek Antoniego Słonimskiego. Być może złożony przy tym samym zabytkowym stoliku Café de la Régence, pamiętającym Napoleona Bonaparte, gdzie skamandryci snują plany reaktywowania „Wiadomości Literackich”, które, jako „Wiadomości Polskie”, zostają wznowione w marcu 1940 r. Tuwim nie zapełnia jednak ich łamów świeżą produkcją liryczną – bo niemal nie tworzy, zatroskany tym, co wokół. Jedyny typ działalności pisarskiej, który wówczas uprawia z powodzeniem Tuwim – to epistolografia. Listów śle dużo, nie tylko by zwierzać się ze swoich rozterek, ale i – szukać finansowej pomocy. Tak będzie też później, podczas kolejnych etapów emigranckiej włóczęgi: w Portugalii, Brazylii, Stanach Zjednoczonych.

W Rio de Janeiro przyjmują Tuwima tamtejsi pisarze. W jednej z gazet pojawia się zaskakujący artykuł, w którym czytamy m.in.:

¹⁴ Tuwim koresponduje w tej sprawie m.in. z Lejbem Jaffem, śle kilka listów, zarówno z Paryża, jak i z Porto. Lejb Jaffe (1875–1948) był poetą i publicystą politycznym, działaczem syjonistycznym. Poznali się jeszcze przed wojną, w latach trzydziestych. Jaffe nie rozumiał asymilacyjnej postawy Tuwima, ten zaś był wyraźnie przeciwnikiem syjonizmu. Jednak widywali się i pisywali do siebie. Za: R. L. ō w, *Hebrajska obecność Juliana Tuwima*. Oficyna Bibliofilów, Łódź 1996, s. 29–53.

Wczoraj przybyli do Brazylii dwaj polscy intelektualiści [...]. Jeden z nich to pisarz Julian Terwin, autor książek dla dzieci, przetłumaczonych na wiele języków, łącznie z angielskim. Dzieci, zachwycone historiami kreowanymi przez pisarza, nazwały go świętym Mikołajem¹⁵.

W czasie pobytu w Brazylii Tuwim przerywa poetycki impas, zaczyna pisać poemat *Kwiaty polskie*. Pokażny fragment poematu, osiem stron maszynopisu, z odręczną adnotacją autora „pisane w Rio de Janeiro w listopadzie – grudniu r. 1940” (od wersu 1286 do 1703 rozdziału drugiego, części VIII i IX) dostał później, już w Nowym Jorku, z prośbą o zaopiniowanie, Szmuel Lajb Shneiderman. Widać naniesione na marginesach odautorskie uwagi i wyjaśnienia ułatwiające lekturę nieznającemu pełni realiów przedwojennej Polski adresatowi. Widać ostrą satyrę na II Rzeczpospolitą i jednocześnie nadzieję na nową Polskę – inną, sprawiedliwszą. Adresatem maszynopisu tego fragmentu *Kwiatów polskich* był nie tylko Shneiderman. Przesyłek było więcej. Otrzymali je m.in.: siostra poety Irena (w 1943 r.), Władysław Malinowski (w 1941 r.) oraz Rafał Malczewski. Egzemplarz Shneidermana różni się niektórymi szczegółami (litery, znaki interpunkcyjne, szyk wyrazów) od wersji ostatecznej, jest natomiast bliższy wersjom z maszynopisów siostry poety i Malinowskiego. Symptomatycznie prezentują się dwa fragmenty. Jeden z nich to znany dwuwers (w. 1463–1464), który w tekście kanonicznym¹⁶ brzmi: „Niech prawo zawsze prawo znaczy, / A sprawiedliwość – sprawiedliwość”. W maszynopisie Shneidermana ma wcześniejszą postać: „Niech wolność tylko wolność znaczy, / A sprawiedliwość – sprawiedliwość”. (jak w maszynopisach Ireny Tuwim i Malinowskiego oraz w czystopisie przechowywanym w Muzeum Literatury w Warszawie)¹⁷. Ta zmiana zdaje się być konsekwencją cenzury – i autocenzury – przed ostatecznym wydaniem książkowym poematu w Polsce, w grudniu 1948 r., w SW „Czytelnik”.

Drugi fragment, sześciowersowy (w. 1645–1651) został usunięty nożem, wraz z papierem, z przedostatniej, siódmej karty maszynopisu Shneidermana. To bardzo ostry, niewybredny atak na dwu przedwojennych działaczy radykalnie narodowych i antysemickich: Stanisława Piaseckiego oraz Jana Mosdorfa. Tuwim brutalnie wypomina Piaseckiemu jego żydowskie korzenie. Atak ten, wyjęty z kontekstu utworu, można by uznać za antysemicki. Usunięcia fragmentu dokonał, być może, ze względu na postać adresata maszynopisu – syjonistycznego dziennikarza, sam poeta.

Świadcztwami aktualnej politycznej postawy Tuwima są też kolejne odręczne teksty z teki Shneidermana: pisane w Nowym Jorku notatki i szkice publicystyczne, nawiązujące do optyki *Kwiatów polskich*. Tuwim zresztą

¹⁵ Tłum. Zyta Kwiatkowska.

¹⁶ Za: J. Tuwim, *Kwiaty polskie*, oprac. T. Januszewski, Warszawa 1993, s. 106.

¹⁷ Tamże, s. 445.

wyrażnie w Nowym Jorku odżywa: pisze o nim prasa, prowadzi zajęcia ze studentami Columbia University, spotyka się z dawnymi przyjaciółmi – łodzianami: Arturem Rubinsteinem i Arturem Szykiem, znanym miniaturzystą. Często bywa w kolejnej „mutacji” Ziemiańskiej – klubie Ognisko w Domu Narodowym, stworzonym przez żonę konsula Strakacza, Aniełę. Tuwim aktywnie włącza się w działania Ogniska, reżyserując nawet w 1942 roku kabaret *Sentymentalny Sylwester*, wystawiony w małej sali Carnegie Hall¹⁸. Obraduje i biesiaduje z innymi. Sądząc z korespondencji i wspomnień – dość dużo przy tym pije. W listach napomyka:

Wzmocniłem tu, jak Pan widzi, starą polską tradycję wólczków-rezydentów... Wszędzie się popijało. Wczoraj także (rym: smakosz u Szyków). Ciężkie jest życie uchodźcze, prawda?” [do ministra Kwapiszewskiego, w sierpniu 1941 r.]¹⁹.

Pobyt w Nowym Jorku (gdzie przebywa już od dłuższego czasu Shneiderman) jest momentem, gdy, jak stwierdził Julian Stawiński, szwagier Tuwima, narodził się „poeta polityczny” (moment kulminacyjny miał przypaść na lato 1941 r.). Zmiana przejawiała się w przekonaniu o konieczności porozumienia z Sowietami, w których – pisał Tuwim w jednym z listów – „jest [...] jakiś patos, jest wysokość zamierzeń”²⁰, w innym zaś liście, z początku roku 1942, donosił siostrze:

Postanowiłem ostatecznie i nieodwołalnie zerwać z mętnikami i miętusami politycznymi, pluskającymi się w mdłej i letniej wodzie marzeń. [...] Ta wojna rozstrzygnie się na froncie rosyjskim, więc przyjaźń z obecną Rosją jest jedynym sposobem bycia dla każdego, kto z Polski nie chce zrezygnować”²¹.

Myślenie w kategoriach Realpolitik? Chyba nie – raczej fascynacja ustrojem komunistycznym jako tym, który przyniesie prawdziwą wolność i zlikwiduje antysemityzm. Trzy i pół roku później, w połowie 1945 r., poeta jest przekonany o nieuniknionym (i błogosławionym) eksporcie rewolucji. Pisze wówczas do Józefa Grüssa:

Przyszłość Europy jest już przesądzona. A wraz z nią – przyszłość tego kontynentu. Będą jeszcze w Ameryce wielkie wstrząsy, będą jeszcze próby ocalenia faszyzmu i reakcji, ale wreszcie zwycięży i tutaj ta siła, która wydobyła się na wierzch z gruzów Europy²².

¹⁸ I. Lorentowicz, *Oczarowania*, przedm. M. Kuncewiczowa, PAX, Warszawa 1972, s. 234.

¹⁹ Za: R. Gorczyńska, *dz. cyt.*, s. 138.

²⁰ Por.: J. Stawiński, *Śniatyni – Paryż – Nowy Jork*, [w:] *Wspomnienia o Julianie Tuwimie*, red. W. Jedlicka, M. Toporowski, Czytelnik, Warszawa 1963, s. 213–214.

²¹ Za: R. Gorczyńska, *dz. cyt.*, s. 149.

²² Tamże, s. 143.

Drugim elementem dokonanego przez poetę wyboru było całkowite odrzucenie politycznego przywództwa rządu londyńskiego – jako faszystowskiego. Nie trzeba szukać innych przykładów jego stanowiska poza sformułowanymi w wypowiedziach przesłanych Shneidermanowi. Tuwim stwierdza:

W Londynie powstał ostatnio rząd narodowo-socjalistyczny [Tomasza Arciszewskiego – przyp. T. C.], w którego skład wchodzi narodowcy i socjaliści. Otóż ci narodowcy są to właśnie polscy faszyci, – nie żadni konserwatyści, reakcyjniści, ale stuprocentowi faszyci polscy [...] ²³.

wcześniej zaś znajduje się zdanie, które autor ostatecznie skreślił, jako jednak, być może, zbyt radykalne: „Nie wiem, czy rząd polski w Londynie jeszcze istnieje”.

Także listy do żydowskiego dziennikarza świadczą o niechęci do polskiego Londynu. W jednym z nich, datowanym 12 czerwca 1945 r., pisanym już po podjęciu decyzji o powrocie do kraju, pojawia się sformułowanie:

odwiedzają mnie moi lodzermensze – mili ludzie, ale zupełnie tępaki, jeżeli chodzi o sprawę polską: wszyscy zapatrzeni w Londyn. Słowem: głupie Żydy. Niech Pan będzie łaskaw napisać parę słów: co słychać na polskim podwórku w New Yorku i kiedy przepędzimy tych durniów na cztery wiatry?

Działalność polityczna Tuwima w czasie pobytu w Stanach Zjednoczonych polegała również na aktywnym uczestniczeniu w wiecach i spotkaniach środowisk emigracyjnych o charakterze radykalnie lewicowym. (Być może na potrzeby tych wieców poeta przygotowywał notatki, których fragmenty zawiera archiwum Shneidermana.) Tuwim współpracował w owym okresie ze Stowarzyszeniem „Polonia” – polską sekcją Międzynarodowego Związku Robotniczego, pod przewodnictwem Oskara Langego. Przemawiał na wiecach robotniczych w Detroit, stolicy amerykańskiego przemysłu samochodowego, oraz w Nowym Jorku ²⁴.

²³ Rząd premiera Tomasza Arciszewskiego, jednocześnie kierownika Ministerstwa Pracy, członka PPS, składał się z jeszcze dwu członków PPS: Jana Kwapińskiego (ministra skarbu) i Adama Pragiera (ministra informacji i dokumentacji), dwu członków Stronnictwa Pracy: Bronisława Kuśnierza (min. sprawiedliwości) i Stanisława Sopickiego (min. odbudowy administracji publicznej), dwu bezpartyjnych: Adama Tarnowskiego (MSZ) i Mariana Kukiela (kier. MON) oraz dwu członków Stronnictwa Narodowego: Władysława Folkierskiego (min. prac kongresowych i kier. Ministerstwa Wyznań Religijnych i Oświecenia Publicznego) i Zygmunta Berezowskiego (MSW). Na czele kilku resortów byli nie ministrowie, a kierownicy, ponieważ zakładano, że ministrami zostaną osoby z kraju (E. Durażyński, *Polska 1939–1945. Dzieje polityczne*, Warszawa 1999, s. 558). Tuwim w jednej z odręcznych notatek pisał o „jadzcie faszystowskim” zaszczeponym przed wojną przez Berezowskiego i Folkierskiego.

²⁴ Między innymi spotkanie w klubie robotniczym „Solidarność” w październiku 1942 r. oraz w czasie uroczystego wieczoru Przyjaźni Polsko-Radzieckiej w Town Hall w Nowym Jorku w połowie grudnia 1943 r.

Mniejszą aktywność na polu społecznym, bo i mniej tam było Polaków, przejawiał poeta podczas wizyty w 1944 r. u siostry, Ireny i jej męża w Toronto. Stawińscy przenieśli się tam przy wydatnej pomocy kanadyjskiego fabrykanta rodem z Łodzi, Hilarego Stykolta, który załatwił im wizy pod warunkiem niewypowiadania się publicznie w drażliwych kwestiach. Być może Tuwim i to brał pod uwagę, choć listy słane ze stolicy prowincji Ontario do znajomych, w tym Shneidermana, świadczą o ciągle żywym temperamencie politycznym. Oto fragment jednego z nich, już wcześniej cytowanego:

Posyłam Panu artykuł, który się wczoraj ukazał w największej kanadyjskiej gazecie [...]. Autor – mój szwagier. Będę Panu bardzo wdzięczny za pokazanie artykułu Arturowi – a potem bardzo proszę o nadanie mu jak największej „cyrkulacji” (bo na to zasługuje) w prasie żydowskiej i angielskiej [...]. Byłbym Panu specjalnie wdzięczny za zwrócenie uwagi na ten artykuł Tassowi [...].

(Udało się ustalić, że chodzi o artykuł Juliana E. Stawińskiego *Poles, Jews and Anti-Semitism* [Polacy, Żydzi i antysemityzm], jawnie krzywdzący dla rządu londyńskiego, bliski natomiast ówczesnym poglądom Tuwima, zamieszczony na łamach anglojęzycznego „Toronto Star” 11 czerwca 1945 r., w którym autor, ulegając propagandzie rządu lubelskiego, pisze m.in. o mordowaniu Żydów na wyraźne polecenie Londynu i przez jego agentów.)

Radykalizacja poglądów Tuwima wiązała się z ostatecznym zerwaniem więzi z dawnymi przyjaciółmi i z odsuwaniem się od niego większości polskich emigrantów. Poszło zarówno o sprawy polityczne, jak i pochodne w stosunku do nich kwestie czysto literackie. Tuwim i Słonimski nie mogli bowiem zaakceptować ewolucji Mieczysława Grydzewskiego, redaktora „Wiadomości Polskich” w Londynie, który w 1941 r. zaczął współpracować z przedwojennymi działaczami endeckimi. W odpowiedzi na wytykający mu to list Tuwima pisał do niego w styczniu 1942 r.:

Co się tyczy „Wiadomości”, będę je prowadził tak, jak prowadziłem zawsze, nie bacząc na żadne „fochy” z tej czy z tamtej strony: będą one zawsze dostępne dla ludzi wszystkich obozów, bez oglądania legitymacji partyjnych. Na sanację dzisiaj wymyślać nie sztuka, trzeba to było robić piętnaście lat temu²⁵.

To już wyraźny przytyk do adresata. Konflikt z Grydzewskim zakończył również drukowanie na łamach „Wiadomości Polskich” kolejnych fragmentów *Kwiatów polskich*²⁶. Polityczne rozejście się nastąpiło już w październiku

²⁵ M. Grydzewski, *Listy do Tuwima i Lechonia (1940–1943)*, oprac. J. Stradecki, PIW, Warszawa 1986, s. 67. W książkowej edycji tego listu zaznaczono ingerencje komunistycznej cenzury.

²⁶ Początkowo *Kwiaty...* miały wchodzić w skład antologii poetyckiej *Kraj lat dziecinnych*, przygotowywanej w Londynie w 1941 r. Grydzewski uznał pierwsze partie utworu za na tyle ciekawe, że należy je wydać osobno.

1941 r. Bezpośrednim powodem politycznym był nieprzychylny stosunek „Wiadomości...” do zawarcia układu Sikorski-Majski między Polską a Związkiem Sowieckim. Od tej pory Tuwim drukował, niewiele, w założonym przez Słonimskiego w Londynie miesięczniku „Nowa Polska”. Zbiór *Wiersze* wydano zaś w 1943 r. nakładem Związku Patriotów Polskich w ZSRR, w Moskwie²⁷.

My, Żydzi Polscy

Stosunek Tuwima do Związku Sowieckiego był najwyraźniej związany – podkreślmy to jeszcze raz – z jego urazami i lękami wobec ruchów oenerowskich i endeckich w Polsce, zarówno przedwojennej, jak i emigracyjnej. Wytykał mu to zresztą Mieczysław Grydzewski, sam pochodzenia żydowskiego, pisząc w liście z 30 stycznia 1942 r.:

Muszę Ci powiedzieć, że w pewnym sensie podziwiam „żywość” Twoich reakcji: masz czas dzisiaj i humor pamiętać o endekach, o Ozonie [...], przecież giną [endecy i oenerowcy] tak jak inni na polach bitew, przecież oenerowiec Warmiński poległ w obronie Warszawy, a oenerowiec Piasecki został rozstrzelany za wydawanie tajnych pism antyniemieckich! Czy to doprawdy nie ma żadnego znaczenia?²⁸

Czytając fragmenty tekstów o polskich antysemitach, przekazane Shneidermanowi, można stwierdzić: argumenty Grydzewskiego rzeczywiście nie miały dla Tuwima żadnego znaczenia. W jednym ze szkiców pisał:

[...] zawartość walizy dyplomatycznej, z którą się rząd londyński wybiera do kraju, zadeklarowana została na politycznym urzędzie celnym jako „demokracja”, a szmugluje się w niej bezwstydnie – faszyzm, z dobrze znanymi nam z Polski metodami myślenia i działania. Stare hasło demokracji polskiej „za waszą i naszą wolność” zmienili panowie Berezowscy i Bieleccy na okrzyk: „za wasz i nasz faszyzm” – i jeżeli się do Polski dostaną, zaczną judzić i agitować za nową wojną – przeciw tym, co nam Polskę ze szponów niemieckich nareszcie wydarli, przeciw okrwawionej i chwałą okrytej Republice Sowieców.

Poeta, pamiętając o przedwojennych szykanach, nie wierzył w pozytywną przemianę antysemitów, utożsamiając antysemityzm z faszyzmem – i szuka przeciw tej chorobie przedwojennej Polski pomocy w sowieckiej Rosji. Kwestia żydowska ma dla autora *Kwiatów polskich* jeszcze jeden wymiar: jak najbardziej osobisty. Wobec Zagłady stawia sobie poeta ponownie pytanie o przynależność do narodu żydowskiego, którą na swój sposób

²⁷ Zawiera fragment z *Kwiatów polskich* o incipicie. „Chmury nad nami rozpał w lunę...”, który otrzymał również Shneiderman, a także wybrane utwory z przedwojennych tomów poety.

²⁸ M. Grydzewski, *dz. cyt.*, s. 67.

bagatelizował przed wojną. Sytuacja wojenna spowodowała głębsze utożsamienie się poety z całym narodem żydowskim²⁹. Przyczynił się do tego także ogromny niepokój o matkę, Adelę, która pozostała, chora, w kraju. O fakcie jej śmierci, 19 sierpnia 1943 r., poeta dowiedział się dopiero po powrocie do Polski. Poświęcił jej, w 1947 r., wiersz *Matka*:

Jest na łódzkim cmentarzu,
Na cmentarzu żydowskim,
Grób polski mojej matki,
Mojej matki żydowskiej.

Grób mojej Matki Polki,
Mojej Matki Żydówki [...] ³⁰

Najpełniejszym świadectwem tej przemiany jest emocjonalny manifest *My, Żydzi Polscy*, który Tuwim opublikował w „Nowej Polsce” Słonimskiego w Londynie w sierpniu 1944 r. (nr 8), a niewiele później ukazał się on w „Nowych Widnokręgach” w Moskwie³¹. Najprawdopodobniej bezpośrednim impulsem do jego powstania była masowa manifestacja, w której poeta uczestniczył, w kwietniu 1944 r. w Nowym Jorku, w pierwszą rocznicę powstania w getcie warszawskim³². Tekst dedykował „Matce w Polsce lub najukochańszemu Jej cieniowi” i stanowi on przejmujące świadectwo podwójnej, niesprzecznej, polsko-żydowskiej tożsamości autora, lirycznie zaznaczonej przecież także w późniejszym wierszu *Matka*.

Utwór Tuwima nie spotkał się z życzliwym przyjęciem żadnej ze stron, ani polskiej, ani żydowskiej. Działacze i publicyści syjonistyczni odmawiali autorowi nawet prawa wypowiedzania się w imieniu Żydów: „Bo z jakiego tytułu – pytał Daniel Tenenbaum w «Hapoel Hacair» w grudniu 1944 r. – skoro dążenia narodowe Żydów były poecie zawsze obce?”, zaś Zisman Segalowicz pytał już w samym tytule artykułu zamieszczonego w jerozolimskim

²⁹ Choć trudno uwierzyć w deklarację złożoną izraelskiemu dziennikarzowi A. Charimowi, w wywiadzie (dla dziennika „Haarec”), którego Tuwim udzielił w 1949 r., że już w 1939 r. myślał poważnie o wyjeździe do Palestyny. Zdecydowałby się nań w Bukareszcie, na początku wojny, gdyby stosowne dokumenty dotarły na czas. Ponowił tę deklarację w rozmowie z J. Lamdamem dla „Dawar” (za: R. Löw, *dz. cyt.*, s. 20).

³⁰ Za J. Tuwim, *Wiersze*, t. 2, oprac. A. Kowalczykowa, Czytelnik, Warszawa 1986, s. 327.

³¹ Marzec 1945, nr 6. Wcześniej, przed wydaniem sowieckim, częściowo błędny i niekompletny tekst wydano po polsku w Tel Awiwie i po hebrajsku w „Hed Jerusala'im” w 1944 r. (Precyzyjnie o kolejnych wydaniach utworu oraz jego recepcji pisze Ch. Szmeruk, w dwujęzycznym, polsko-hebrajskim wydaniu *My, Żydzi Polscy...*, oprac. Ch. Szmeruk, Amerykańsko-Polsko-Izraelska Fundacja Shalom, Warszawa 1993. Por także R. Löw, *dz. cyt.*).

³² Wspomina o tym Sheneiderman w napisanej w jidysz książce *Artur Szyk*, Tel Aviv 1980 (za Ch. Szmeruk, *dz. cyt.*, s. 8).

kim tygodniku „Hed Jeruszalaim” miesiąc wcześniej: „Julianie Tuwimie, gdzie byłeś przedtem?”³³ Tuwim nie liczył też na przychylne reakcje w środowisku polskim oraz wśród polskich Żydów w Stanach Zjednoczonych, związanych z obozem londyńskim. Dlatego pisze do Shneidermana z White Plains, 29 czerwca 1944 r.:

Drogi Panie! Jednocześnie z tym listem przyjdą dwa egzemplarze *Żydów Polskich*, [...] jeden dla Pana, drugi dla p. Rosenberga. Bardzo Pana proszę o umieszczenie utworu w prasie żydowskiej – over here and abroad – gdziekolwiek się da. Sam Pan rozumie, jak mi na tem zależy. [...]

I dopowiada w ostrym tonie:

Zastrzegam tylko, że nie może się on ukazać w organie prasowym, wydawanym przez Związek Uchodźców p. Thona [...]. Wiem, że takiego organu nie ma, prosba moja jest więc wyłącznie teoretyczna i demonstracyjna. Z tchórzami, durniami, lizusami tyłka pana Strakacza, z ludźmi, którzy są do tego stopnia źle wychowani, że się na moją propozycję przeczytania utworu w siedzibie Związku nawet nie odezwali, lekceważąc sobie w ten sposób dobrą wolę pisarza polskiego, – z takimi panami nie chcę mieć nic wspólnego [...].

Julianowi Tuwimowi niezmiernie zależało na rozpropagowaniu jego manifestu. Jednoznaczne opowiedzenie się po stronie narodu żydowskiego – bez porzucenia kulturowej tożsamości polskiej – oznaczało również zmianę w jego stosunku do aspiracji państwowych Żydów w Palestynie, do ruchu syjonistycznego. (Po ośmiu latach, już w Polsce, jako przewodniczący Towarzystwa Przyjaciół Uniwersytetu Hebrajskiego w Jerozolimie³⁴ pisał o sobie do Dawida Szymonowicza [Szymoniego], poety hebrajskiego, jako o „synu [żydowskiego] narodu i poecie polskim”³⁵.)

Shneiderman nie zawiódł Tuwima, choć raczej nie jemu poeta zawdzięcza rychłą publikację tekstu tak ważnego dla niego eseju w Palestynie, lecz Jakubowi Newmanowi³⁶. To jednak właśnie Shneiderman jako pierwszy przetłumaczył *My, Żydzi Polscy* na jidysz, by wydać utwór w Nowym Jorku w grudniu 1944 r.³⁷

Ważne dla Tuwima były także przejmujące świadectwa Zagłady narodu żydowskiego, rozpropagowywaniu których poświęcił wiele wysiłku

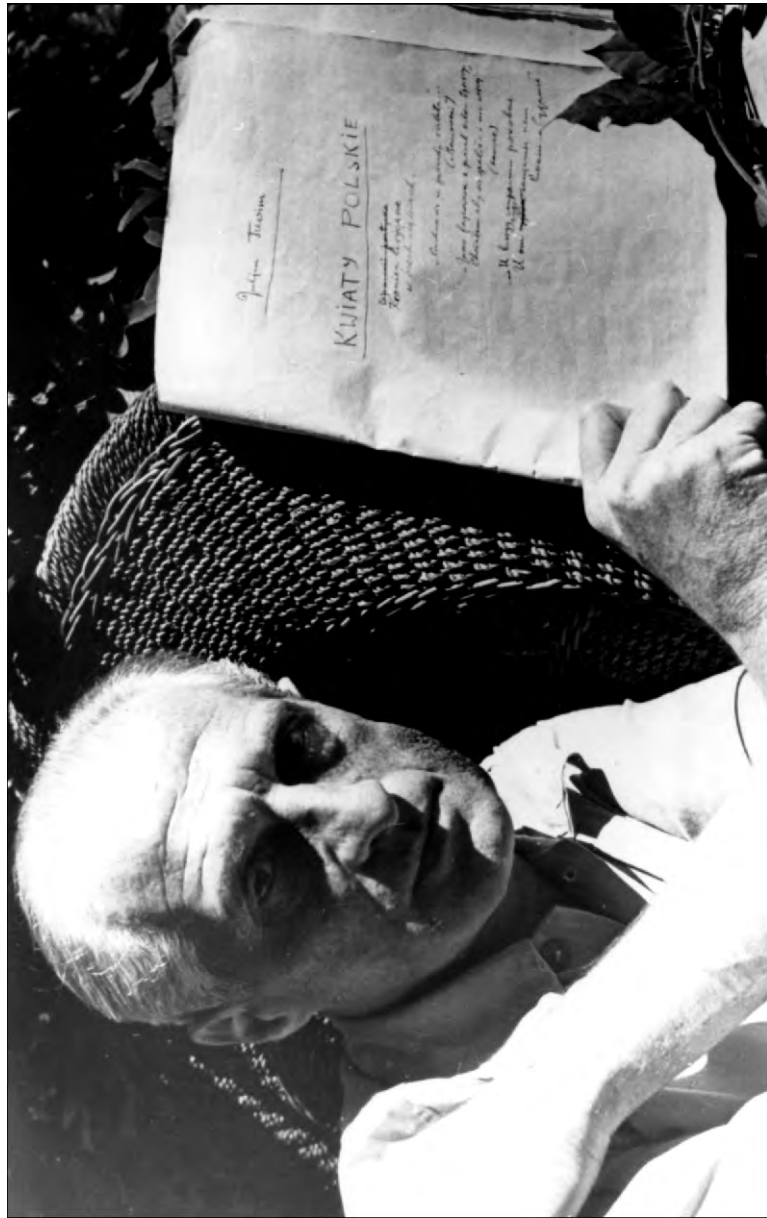
³³ Za: R. Löw, *dz. cyt.*, s. 18.

³⁴ Został nim w końcu 1947 r. lub na początku 1948 i był do likwidacji stowarzyszenia przez polskie władze komunistyczne w 1950 r.

³⁵ List do Szymonowicza podał do druku R. Löw w IV numerze telawińskiego rocznika „Kontury” (1993), s. 103–104. O Towarzystwie pisze także Ch. Szmeruk, *dz. cyt.*, s. 10–11.

³⁶ W tym samym czasie Tuwim przesłał tekst, w formie rękopisu, J. Newmanowi z Jerozolimy. Dwa listy do Newmana, datowane w czerwcu 1944 r., zamieścił Ch. Szmeruk (*dz. cyt.*, s. 11).

³⁷ Druk w nowojorskim „Yidisze Kultur” 1944, nr 12 (grudzień).



25. Julian Tuwim z rękopisem *Kwiatów polskich* ze zbiorów Muzeum Literatury w Warszawie

Falanga (no. 48, 1938)

Tajdaciona Francija... Strupijata i mrova na uicstrav.
nosi Anglija... Janici foidicije panstevna Ameriki Bosni
Sadue toranzho dha izvniciji Polpi

Nadim hemicidizije foidicije mivlicio A. Bost. - ko Slamo Zedim

ABC (180, 1939)

Niemiecki Le Poloni kienje Hitlerem. Wzrost sympaty
filozoficznych w Niemczech.

(chociaż) poza społeczeństwem ufańskie źródło wytykało
funkcją wielonarodowca w Kłitnie i w Kierowianach
miał więc rucha nat. społeczeństwem (to ma ona
razę być w tym wypadku) jeśli ten problem
rozpatrywać z punktu widzenia innych problemat
społecznych, z pkt. V... Czy widać w tym momentach
formuły, uważyć za funkcję dla Polonii
ufaleń urod. społeczeństwa... W tym momencie
uważamy, że nie jest to interes Polonii ufa
narodowego społeczeństwa w Niemczech, a raczej
język polonizacji tego rucha.
Zależny od siebie: jako ruch uniwersalny.

~~Chingiz Khagan was a great conqueror and he~~

[illegible]

X. Warr. 113, 1938.

Historia w nr. 13/14 (1939) o Józefie Pacy

"Jako najprijatelj Lyocensani i Totini razmjenjuju
(pošti) na hrvatskim." - Pan J. Petrović razgovor, uopće je
prekršten. On je dubok, on je, uopće je

Ladine. In formal possession a new map.

Endeja i omer mian
w Polsce moja milicja,
strategia sie w 90%
z t. 20. Korpulentia
tj. sator-nie słowami
nie akademickich.
Zorganizowanie nie
możesz bez zornich
złotych mianach
do komunist
jednak z łacini korpulentia
tj. łacini zornych
w...

Pulcherrima, ab-nis
 v. longior, pocha
 Juncus p. prostratus
 Cornus frum, vnde
 wamph. hunc puch
 p. Bich. v. Ber.
 p. p. v. A.
 v. Ambros. St., Jor. Will.
 v. v. v.

Tropakiem przystupnyak Stalin
i szalenie muryt oszo "umie".

Kiedy bacilikach biesow an jaa
Kiedy bacilikach biesow an jaa
Jak siapwylajana i niaj puzepa,
Jak Polak toczy rak marasaka!

Gdy bylo "byzo" i rad "umie",
Smagly potragiaa gosudarstwu,
Smagly potragiaa gosudarstwu,
Smagly potragiaa gosudarstwu!

Gdy sie u step skuptas villi
Ten w "asarnym bopnia" ow na sokzie,
Gdy buoz dziejow piawill;
Kiedy buoz dziejow piawill;

Kiedy atrozubozom z osurpil
Medialaki skidat ukten dweraki,
A zomazkiego bik w okiermal
Piazogratam poborsiel;

Kiedy atrozubozom z osurpil
Medialaki skidat ukten dweraki,
A zomazkiego bik w okiermal
Piazogratam poborsiel;

Kiedy atrozubozom z osurpil
Medialaki skidat ukten dweraki,
A zomazkiego bik w okiermal
Piazogratam poborsiel;

Kiedy atrozubozom z osurpil
Medialaki skidat ukten dweraki,
A zomazkiego bik w okiermal
Piazogratam poborsiel;

Kiedy atrozubozom z osurpil
Medialaki skidat ukten dweraki,
A zomazkiego bik w okiermal
Piazogratam poborsiel;

Kiedy atrozubozom z osurpil
Medialaki skidat ukten dweraki,
A zomazkiego bik w okiermal
Piazogratam poborsiel;

Kiedy atrozubozom z osurpil
Medialaki skidat ukten dweraki,
A zomazkiego bik w okiermal
Piazogratam poborsiel;

Kiedy atrozubozom z osurpil
Medialaki skidat ukten dweraki,
A zomazkiego bik w okiermal
Piazogratam poborsiel;

Kiedy atrozubozom z osurpil
Medialaki skidat ukten dweraki,
A zomazkiego bik w okiermal
Piazogratam poborsiel;

Kiedy atrozubozom z osurpil
Medialaki skidat ukten dweraki,
A zomazkiego bik w okiermal
Piazogratam poborsiel;

Kiedy atrozubozom z osurpil
Medialaki skidat ukten dweraki,
A zomazkiego bik w okiermal
Piazogratam poborsiel;

Kiedy atrozubozom z osurpil
Medialaki skidat ukten dweraki,
A zomazkiego bik w okiermal
Piazogratam poborsiel;

Kiedy atrozubozom z osurpil
Medialaki skidat ukten dweraki,
A zomazkiego bik w okiermal
Piazogratam poborsiel;

Kiedy atrozubozom z osurpil
Medialaki skidat ukten dweraki,
A zomazkiego bik w okiermal
Piazogratam poborsiel;

Kiedy atrozubozom z osurpil
Medialaki skidat ukten dweraki,
A zomazkiego bik w okiermal
Piazogratam poborsiel;

Kiedy atrozubozom z osurpil
Medialaki skidat ukten dweraki,
A zomazkiego bik w okiermal
Piazogratam poborsiel;

Kiedy w surmalji robaoszew!
Mio tylko wraalo i mialo!
Kiedy wraalo i mialo!
Kiedy wraalo i mialo!

Kiedy wraalo i mialo!
Kiedy wraalo i mialo!
Kiedy wraalo i mialo!
Kiedy wraalo i mialo!

Kiedy wraalo i mialo!
Kiedy wraalo i mialo!
Kiedy wraalo i mialo!
Kiedy wraalo i mialo!

Kiedy wraalo i mialo!
Kiedy wraalo i mialo!
Kiedy wraalo i mialo!
Kiedy wraalo i mialo!

Kiedy wraalo i mialo!
Kiedy wraalo i mialo!
Kiedy wraalo i mialo!
Kiedy wraalo i mialo!

Kiedy wraalo i mialo!
Kiedy wraalo i mialo!
Kiedy wraalo i mialo!
Kiedy wraalo i mialo!

Kiedy wraalo i mialo!
Kiedy wraalo i mialo!
Kiedy wraalo i mialo!
Kiedy wraalo i mialo!

Kiedy wraalo i mialo!
Kiedy wraalo i mialo!
Kiedy wraalo i mialo!
Kiedy wraalo i mialo!

Kiedy wraalo i mialo!
Kiedy wraalo i mialo!
Kiedy wraalo i mialo!
Kiedy wraalo i mialo!

Kiedy wraalo i mialo!
Kiedy wraalo i mialo!
Kiedy wraalo i mialo!
Kiedy wraalo i mialo!

Kiedy wraalo i mialo!
Kiedy wraalo i mialo!
Kiedy wraalo i mialo!
Kiedy wraalo i mialo!

Kiedy wraalo i mialo!
Kiedy wraalo i mialo!
Kiedy wraalo i mialo!
Kiedy wraalo i mialo!

Kiedy wraalo i mialo!
Kiedy wraalo i mialo!
Kiedy wraalo i mialo!
Kiedy wraalo i mialo!

Kiedy wraalo i mialo!
Kiedy wraalo i mialo!
Kiedy wraalo i mialo!
Kiedy wraalo i mialo!

Kiedy wraalo i mialo!
Kiedy wraalo i mialo!
Kiedy wraalo i mialo!
Kiedy wraalo i mialo!

Kiedy wraalo i mialo!
Kiedy wraalo i mialo!
Kiedy wraalo i mialo!
Kiedy wraalo i mialo!

Kiedy wraalo i mialo!
Kiedy wraalo i mialo!
Kiedy wraalo i mialo!
Kiedy wraalo i mialo!

Kiedy wraalo i mialo!
Kiedy wraalo i mialo!
Kiedy wraalo i mialo!
Kiedy wraalo i mialo!

Kiedy wraalo i mialo!
Kiedy wraalo i mialo!
Kiedy wraalo i mialo!
Kiedy wraalo i mialo!

Kiedy wraalo i mialo!
Kiedy wraalo i mialo!
Kiedy wraalo i mialo!
Kiedy wraalo i mialo!

Kiedy wraalo i mialo!
Kiedy wraalo i mialo!
Kiedy wraalo i mialo!
Kiedy wraalo i mialo!

Shneiderman, pierwszy tłumacz i wydawca w USA, najpierw w jidysz, a potem po angielsku, *Dziennika Mary Berg*³⁸. 8 stycznia 1945 r. Tuwim pisał do Shneidermana:

Pamiętnik Mary Berg jest dla nas, ludzi z Warszawy, „Baedekerem” po naszym nieszczęściu. Czytając wspomnienia tej młodej dziewczyny, myślami chodzimy po znajomych ulicach, widzimy domy i ludzi, których dobrześmy znali – wszystko tam jest prawdziwe i autentyczne. Podróż wyobraźni w tragedię getta nie jest podróżą wesołą. Ale kto ma zamiar ją odbyć, ten nie obejdzie się bez tego przewodnika.

W podróż realną, do kraju, wyruszają Tuwimowie 12 maja 1946 r. z portu nowojorskiego statkiem. Warszawę zobaczy poeta, po raz pierwszy po wojnie, 11 czerwca. W przeddzień opuszczenia przez Tuwimów USA Shneidermanowie są zapewne jednymi z gości herbatki w konsulacie polskim. Bilecik zaproszenia zachował się w archiwum.

³⁸ Odpowiednio: 1944 i 1945, L. B. Fischer Publishing Corp. NY. Mary Berg, córka polskiego marszanda sztuki, zaczęła pisać swój dziennik jako piętnastolatka po wejściu Niemców do Polski w 1939 r. Kontynuowała go podczas okupacji, w getcie, opisując m.in. wielką deportację w lipcu 1942 r. Ponieważ jej matka była obywatelką amerykańską, rodzina została w 1943 r. przewieziona do obozu internowania we Francji, a następnie wymieniona za jeńców niemieckich.

**Poeta poszukiwań metafizycznych
i egzystencjalnych tajemnic**

Jerzy Poradecki

Liryka religijna Juliana Tuwima

Na wstępie naszego eseju od razu zawahajmy się przy określeniu „liryka religijna”. Zakłada ono, że autor wierzył, że adresatem jego wierszy był jakiś Bóg, do którego się zwracał, że wiara była jednym z zasadniczych elementów jego postawy życiowej i twórczości. W przypadku Tuwima trudno byłoby przyjąć taki punkt widzenia bezdyskusyjnie. Z pewnością nie jest to typowa liryka religijna. W wierszach poety występują oczywiście Bóg, Chrystus, Kościół, wiara, jednak nie jako przedmiot wiary, ale na inne sposoby, które dopiero trzeba będzie zanalizować i zinterpretować. Zdecydowana większość motywów tematycznych pochodzi z chrześcijaństwa, zapewne nawet z katolicyzmu. Charakterystyczne cechy ujęć każą jednak przyjrzeć im się uważniej, nie mają bowiem z reguły charakteru wyznań człowieka wierzącego.

Opublikowane w roku 1990 *Juwenilia*¹ przynoszą bogaty i wart zastanowienia materiał. W nich najczęściej pojawiają się rekwizyty religijne, obecne później licznie w pierwszym tomie wierszy, *Czyhaniu na Boga*, coraz rzadsze później, wreszcie zadziwiająco ewoluujące w ostatnich latach życia poety. Nie układa się jasno relacja między wierszami uznanymi przez Tuwima za dojrzałe a juweniliami. Podobnie i w okresach późniejszych pewne teorie o źródłach słowa poetyckiego wydają się opierać na przekonaniach związanych z wiarą typu religijnego, niektóre wypowiedzi o charakterze światopoglądowym, a nawet politycznym posiadają cechy wyznania wiary. Tak skomplikowana materia każe przyjrzeć się uważnie tekstom, w których tematem jest Bóg lub tym, które są w jakimś stopniu wyznaniem wiary.

¹ Wszystkie cytaty pochodzą z wydania J. Tuwima, *Juwenilia*, t. 1–2, oprac. T. Januszewski, A. Bałakier, Warszawa 1990 – dalej: *Juw.*

Lektury siedemnastolatka

Ocalałe zeszyty młodzieńczych wierszy Tuwima rozpoczynają się utworami prawdopodobnie z drugiej połowy 1911 r. W pierwszym z nich, zatytułowanym *Prologus*, łączą się motywy znamienne dla wierszy młodzieńczych. Poeta jest przekonany, że mówi rzeczy ważne i słuchacze powinni poświęcić mu skupioną uwagę. Jednym z argumentów jest przekonanie o własnym ważnym doświadczeniu („Bo doświadczony jestem...”). Twórca posiada wiedzę przekazaną mu przez istoty nadludzkie, w tym przypadku przez rusalki i bożków. Nauczył się języka natury niedostępnego zwykłym ludziom. Dzięki temu ma prawo nauczać o rzeczach wyższych i niejasnych dla innych. *Prologus* jest zapowiedzią poezji rewelatorskiej, objawiającej tajemnice świata i bogów. Poeta pełni więc także funkcję proroka. Początek owego zeszytu jest więc początkiem nowego objawienia:

Nastroiłem na nowo mą lirę czarowną [?],
Słuchajcie! Słuch wyćście, bo wnet struny dźwiękną.
[*Prologus*, *Juw.*, t. 1, s. 9]

Zwróćmy wreszcie uwagę na charakterystyczną cechę wielu, także późniejszych, wierszy Tuwima – poeta zapowiada w nich, że coś ważnego się stanie i na owej zapowiedzi kończy się wiersz, nie dochodząc do zapowiedzianego momentu objawienia.

Już w tej chwili zdajemy sobie sprawę, że jesteśmy w kręgu łatwo czytelnych inspiracji literackich. Przede wszystkim romantyzm – Mickiewicz i Słowacki, neoromantyzm – Staff, Miciński i Przybyszewski, widać także, że czytywał modnego wtedy Fryderyka Nietzschego. Do tych nazwisk dodajmy jeszcze kilka wymienionych przez samego poetę w żartobliwym wierszu, napisanym między 1 a 11 listopada 1915 r., o incipicie „Ja byłem wczoraj filozoficzny”: Walt Whitman, Charles Baudelaire, Jean Arthur Rimbaud. Szczególnie ciekawa i znacząca jest transpozycja łagodnego Staffa w poetę czynu, posiadającego pewne cechy twórcy *Króla-Ducha*. Pozostawmy jednak na uboczu śledzenie wpływów i zapożyczeń obecnych w młodzieńczych wierszach Tuwima. Interesuje nas krąg motywów obecnych w tej poezji, niezależnie od tego, skąd one zostały wzięte, choć trzeba przyznać, że prawie wszystkie z literatury.

Motywy przewodnie pochodzą przede wszystkim z tradycji romantycznej. Są do tego stopnia powtórzeniem, że nawet cele poezji i krąg jej objawień definiował Tuwim w guście tej epoki. Kluczowym słowem może być mesjanizm. Około 1914 r. napisał przedziwny wiersz *Tragedia*:

Największa ma tragedia – to, że Żydem jestem,
A ukochałem Arjów duszę chrystusową!
[...]
Że się coś czasem nagłym, zwierzęcym odruchem
Buntuje we krwi mojej, dziko, nieświadomie,
I walczy krew semicka z jakimś innym Duchem
W wichurze wieków przeszłych i w myśli ogromie!

I dumny jestem wtedy – ja, arystokrata,
Syn ludu najstarszego – mesjanizmu zaród!
I wstyd mi, że się ze mną krwią tą samą brata
Bezdomnych tchórzów podły, niewolniczy naród!
[*Tragedia*, *Juw.*, t. 2, s. 330]

Nie lekceważmy ani jednego elementu tego wiersza. Zapisana tutaj dialektyka dumy i wstydu z powodu swego żydowskiego pochodzenia może być ważnym elementem wyjaśniającym późniejszą postawę Tuwima. Swoista wizja historii jest wizją objawień boskich. Żydzi przegrali, zostali bowiem przy swoich starotestamentowych wyobrażeniach o mesjaszu. A on przyszedł – był nim Chrystus. W XIX w. powstał nowy rodzaj mesjanizmu, zwiastującego wielkie przemiany na ziemi. Powstali wtedy nowi prorocy i oni zmieniają świat. Zapewne w tym okresie są nimi uwielbiani przez młodego człowieka twórcy. Później katalog zwiastunów przyszłości się zmieni, niemniej pozostanie przekonanie o dokonującej się „wszechświatowej” rewolucji człowieka. Ważny jest również sposób objawiania się ducha w nowej epoce – rodzi się w pocie coś „nagłym, zwierzęcym odruchem”, „dziko i nieświadomie” „w wichurze wieków przeszłych i w myśli ogromie”. Bóg „trzeciej epoki”, który teraz nadchodzi (po Bogu starotestamentowym i objawieniu Chrystusowym), będzie Bogiem wichru i gwałtu, gwałtownych przemian, nawet okrucieństwa. Przyjrzyjmy się bliżej owemu obrazowi Boga w wierszach młodzieńczych.

Istnienie Boga, według młodego Tuwima, nie jest pewne. Powtarza poeta popularną, niezupełnie dobrze odczytaną tezę Fryderyka Nietzschego, mówiąc iż Bóg umarł:

Bóstwo skonało, bowiem żyło w pleśni,
W próchnie przegniłym. Mnie innego trzeba:
Boga, co mówi w wielkiej, silnej pieśni,

Boga, co słowem jednym ból zagłuszy,
Co rzuca gwiazdy z ogromnego nieba
W głąb mej tajemnej, nieodgadłej duszy.

[*Nie wam mnie straszyć...*, *Juw.*, t. 1, s. 82]

W wierszu przeciwstawione zostały banalne wyobrażenia o Bogu i potrzebie, jaką odczuwają ludzie wyjątkowi, używając terminologii Nietzscheańskiej, nadludzie. W innych utworach ukazał poeta „nierządną” (s. 97–98), która nie doczeka się pocieszenia, przynajmniej dla niej bowiem „nie ma już Chrystusa”. W czasie bezsennej nocy nawiedzają młodego Tuwima okropne wizje, jednak przecież ujawniające tajemnice świata:

Dusisz mnie, nocy czarna, w zasadzkę mnie łapiesz,
W wir strachu, bezsenności gnasz na kształt orkanu...
... Jasny, dziki, olbrzymi pożar Watykanu,
Bogu bluźni straszliwie obłąkany papież...

[*Bezsenna noc*, *Juw.*, t. 1, s. 245]

Poeta miał sporo zastrzeżeń do katolicyzmu. Najwyraźniej sformułował je w pisanych pod koniec pierwszej wojny światowej zdaniach-refleksjach, zatytułowanych przez wydawcę *Myśli urywkowe*. Jest ich zbyt mało, by odczytywać z nich zarys światopoglądu Tuwima, jednak ukazują niektóre cechy charakterystyczne postawy poety. W lipcu 1917 r. sformułował on zasadę, która była mu właściwa chyba przez całe życie: prawda i wartość zawierają się w twórczym zrywie, działaniu, w „czynie”, jak to określano w czasach Młodej Polski. Pogardzał myśleniem. Mędrce dla niego był ten, który ryzykownymi działaniami, odważnymi doświadczeniami „dotknął” istoty rzeczywistości. Bynajmniej nie ten, który coś przemyślał. Cenił w sobie to, iż nie potrafił „przeczytać ani jednej książki treści filozoficznej” [*Juw.*, t. 2, s. 295]. Dla niego doświadczenie ducha nie może mieć nic wspólnego z psychologią:

Jak cudownie mało obchodzi mnie Szekspir! I w ogóle wszyscy tzw. znawcy duszy, twórcy charakterów! Są to dla mnie sprawy blade, wtórne... Jak wspaniale umiem nie robić sobie nic z Fausta...

[*Juw.*, t. 2, s. 300]

Chrześcijaństwo pociągało Tuwima wizją Boga stwarzającego i burzącego światy, Boga ingerującego w życie człowieka, któremu człowiek mógł się przeciwstawić, walczyć z nim, nawet zwyciężyć. „Bóg we mnie szalał, ałem go poskromił” – napisał w tychże notatkach [*Juw.*, t. 2, s. 301]. Dla poety nie ma nic gorszego, niż przekształcić wiarę w moralność. „Dla mnie religia jest sprawą kosmiczną, gdzie stosunki moralno-prawne nie mają w ogóle miejsca. Bóg nie jest moralistą” [*Juw.*, t. 2, s. 295]. Niemniej, większość wierszy o tematyce religijnej najwyraźniej odnosi się do Boga chrześcijan. Z pewnością jest to więc Bóg z Wielkiej Improwizacji Mickiewicza i Bóg z *Króla-Ducha* Słowackiego, postaci wzbogaconych przez lirykę Młodej Polski.

Tuwim był zachwycony bardzo dynamiczną wizją Polski, zawartą w *Królu-Duchu*:

Jakieś pradawne, święte marzą mi się ludy,
Jakaś radosna ziemia kołodzieja Piasta – –
Aryjczyk, jak dąb rosły i żelaznoudy,
I z piersią pełną mleka słowiańska niewiasta...
[*Jakieś pradawne...*, *Juw.*, t. 1, s. 434]

Poczucie jedności wypływało jednak z poczucia pokrewieństwa z „ duchami globowymi ” tworzącymi i niszczącymi światy. W komentarzu do znanego fragmentu *Króla-Ducha*, opowieści o wydobywaniu z Dniepru posągu boga słowiańskiego, Peruna, ubolewa, iż zastąpiono wiarę mocniejszą przez uładzoną:

O, czemu żeście, okrutni zwiastuni
Nowego Słowa, spotwarzyli boga?
O, czemu żeście, zaślepińcy wiary,
Dali im tylko człowieka, miast boga,
Co przecież Bogiem, Bogiem był prawdziwym
Straszliwą Mocą!!!
[*Perun*, *Juw.*, t. 2, s. 40]

Wśród tych chaotycznych poszukiwań-inspiracji znalazły się także inne próby odpowiedzi na pytanie o najbardziej elementarne ziarno boskości. Potrzebne były młodemu poecie rekwizyty przejęte z Biblii, znamienne jednak wykorzystane:

Pójdą te słowa w Wieki, bo mówił Syn Ziemi,
Który się w proch obrócił, jako że powstał z prochu,
A Słowo jest świętością, co była na początku.
[*Słowo Syna Ziemi*, *Juw.*, t. 2, s. 95]

Oczywiście Janowe „na początku było słowo”, nobilitujące najwyższe powołanie poety, jednak poeta jest Synem Ziemi. W niej, być może towarzyszące mocy boskiej, tkwiły podstawowe moce twórcze. W zgodzie z tendencjami epoki utożsamiał je poeta z siłą płodzenia. Życie jest święte, jest z Boga, pierwotne i ciepłe „wytryskuje jak nasienie ludzkie” [*Falliczna pieśń*, *Juw.*, t. 2, s. 324–325]. W jakim stopniu kokieteryjnie, w jakim poważnie pisał tak do jakiejś dziewczyny, trudno rozstrzygnąć. Podobne są jednak ujęcia w patetycznej *Fallicznej pieśni* i nieco kokieteryjnej prozie poetyckiej *Przyczyna wielkiej rozkoszy* – „Najogromniejszą radością i szczęściem obdarza wtedy Bóg, gdyż pomnażamy chwałę Jego, płodząc człowieka...” [*Juw.*, t. 2, s. 356]. I ten wątek rozwinie później poeta. Tymczasem, po wszystkich

próbach chyba jednak doszedł do wniosku, iż „Kto On zacz – nie wiem, lecz wszędzie Go czuję...” [*Czyhanie na Boga, Juw.*, t. 2, s. 119].

Postać Jezusa Chrystusa nie jest tak wielostronnie pokazana. Tuwim wykorzystuje tradycyjne wątki Jezusa jako pocieszyciela strapiionych [„A Ona daleko, Chrystusie, a ja tu słaby, bezsilny, błady...” *Juw.*, t. 1, s. 286]. Wpisuje Go w polski krajobraz, zacierając różnicę między wioskowymi świątkami a postacią Boga. Błyśnie w tej grupie wierszy wspomnienie romantycznego hasła „Polska – Chrystusem narodów” [*Pieta, Juw.*, t. 2, s. 329), jednak bez ciekawszych przekształceń motywu. Najbardziej oryginalnie przedstawia się pomysł porównania siebie do Chrystusa.

Czerwony jest sen mój o tym mieście, Narzeczono moja! Z trudem szedłem pod górę.
Wysoko jest Golgota.

[*Ojciec, Juw.*, t. 1, s. 370]

W zakończeniu tejże prozy poetyckiej okazuje się, że jej bohater – nie Chrystus jednak – jest ojcem. Całość zyskuje szczególne znaczenie, przywołana bowiem na początku Narzeczona jest matką, a ojcem jest podmiot liryczny. Dziwnie to brzmi, gdy przypomnimy, że Tuwim, zwłaszcza młody, nie uprawiał liryki roli. Najciekawsza nowość polega na wprowadzeniu Jezusa do współczesnego Tuwimowi miasta. Jest to zapowiedź późniejszego głośnego wiersza. Już w młodzieńczych latach poety zarysował się obraz Jezusa, który zgodnie z zapowiedzią przychodzi, być może, po raz wtóry „do maluczkich”, bardzo wyraźnie mieszkańców miasta. I nie bardzo wiadomo, jak rozumieć ostatnią strofę wiersza wyjątkowego w liryce młodzieńczej, jednak przecież na nim nie urywa się ten motyw-obraz:

Och, nie śmiej się z biedoty! Bo mi serce ranisz!

Bo mi każda twa drwinka, jak i m, w duszę wrasta.

Wiedz, że daremnie, bracie, tych maluczkich ganisz:

Przyjdzie do nich – pić z nimi – smutny Chrystus Miasta.

[„Nie śmiej się z nich. Nie wolno...” *Juw.*, t. 2, s. 162]

Tak przedstawia się główny zrąb motywów, tematów, obrazów, fascynacji młodego Tuwima w zakresie tematów religijnych. Większość z nich należy wywodzić z lektur poety. Nie były one tematami do przemyślenia. Kryterium ich wartości było dla Tuwima wrażenie, jakie na nim wywierały. Trzeba od początku jednak zaznaczyć, że Tuwim uważał siebie przede wszystkim za poetę, a misję poety rozumiał bardzo wzniośle, zgodnie z tradycjami romantycznymi. Dlatego też kolejnym ważnym zakresem zagadnień, które trzeba przedstawić, są wiersze mówiące o relacjach między poetą a Bogiem.

Jak już wspomniałem, rozpoczynając esej, pierwszy wiersz pierwszego zeszytu z 1911 r. był deklaracją poezji „wieszczej”. Czy Tuwim zaczął

realizować ten plan tworzenia? Niekoniecznie. Rekwizytów charakterystycznych dla tej postawy jest sporo. W tym samym zbiorze pojawiają się utwory o „orlim locie” poety. Trudno jednak zrozumieć gorycz młodego autora, że nie został zrozumiany, skoro tak niewiele tekstów do zrozumienia zaproponował. Najpewniej skłaniał się do przekonania, że wielkim poetą jest ten, w którego duszy dochodzi do wielkich olśnień i objawień, którego osobowością targają potężne, przeciwstawne sobie siły. Wyrażenie ich można traktować jako rzecz wtórną i mniej istotną. Siedemnastoletni poeta uważał, że doznaje wielkich wzruszeń, przeżywa sprawy ogromne. To mu wystarczało, by wysoko ocenić samego siebie. To usprawiedliwiało patos sprzeciwu wobec „pospolitego tłumu”.

Znakomicie pouczającym utworem jest wiersz o incipicie „I jam miał milczeć!?” pochodzący z maja lub czerwca 1911 r. Jak charakteryzuje się młody poeta?

I jam miał milczeć!? Kiedy mi pioruny
Ciskały wróżby wielkości wszechmocnej,
A w czarnym niebie krwawy strzép purpury
W królewskie szaty oblekł czerwień łuny,
Którą miał w sercu?! Kiedy w ciszy nocnej
Słyszałem pieśni, co rwąc się do góry,
Pierś rozpierały?! Gdy wichry i burze
Do walki z Tamtym w przestworza mnie rwały
A jam był skutý, spętany i w skały
W niemocy tłukłem łbem, co śnił w marmurze
Wykute gmachy i posagi święte –
Ja miałem milczeć?!
Gdy w mrok ogarnięte
Światy czekały, bym stał się im królem
I śniłem berła i złote korony
A miałem milczeć, gdy królewskie trony
Znikły, strącone niemocą i bólem?!
[„I jam miał milczeć!?”], *Juw.*, t. 1, s. 72].

W tym tekście mamy aż nadto wielkości wywodzącej się wprost od przywołanych tu postaci literackich. Wielka Improwizacja i walka Konrada z Bogiem – w pełni aprobatywnie, bez zaznaczenia świadomości tego, jak to się skończyło. Prometeusz spętany i ponownie zrywający się do walki z władcą niebios. Król-Duch burzący i ustanawiający królestwa, już nie tylko na ziemi, ale także w kosmosie. Zwróćmy uwagę na kolejność motywów. Rozpoczyna się od „wróżby wielkości wszechmocnej” i przyobleczenia poety w królewskie szaty. Następuje moment obudzenia wielkiej duszy – poeta słyszy pieśni. Nobilitowany znakami mocy i dostojęstwa, obudzony na wielkie i tajemnicze natchnienie przystępuje do walki z Tamtym, więc z Bogiem. W tej kosmicznej zawierusze rozpadną się światy

i ten pomazaniec wielkości zbuduje piękniejsze, wymarzone jeszcze wtedy, gdy był przykuty do skały-ciała. Po tak zarysowanej inicjacji Tuwim ogłasza, że „wyrzekł pierwsze, wielkie, silne Słowo” (s. 73).

Wkrótce po napisaniu tego wiersza poeta stworzył kilka innych, z których wynika, że dokonał się w jego życiu zasadniczy przełom. „Alea iacta est!” – zanotował w wierszu *Wolniśmy serce!*... [Juw., t. 1, s. 101]. I jeszcze kilka stron dalej, w zadziwiająco romantycznej parafrazie motywu Horacjańskiego:

Z piękną dumą na czole ponad tłum wyrosłem,
Mądry mocą wyśnioną, czysty, nieskalany,
Jak posąg z sercem żywym z marmuru ciosany!
Stoję na skalnym złomie, kędy sen swój wzniosłem!
[...]
Oto przysięgam świecie! Daję wielkie śluby,
Że Moc ma dumna będzie wielkie dzieło twórcze!!
[*Twórca*, Juw., t. 1, s. 103]

Niepokojące w cytowanym tekście jest sformułowanie „Mądry mocą wyśnioną”. Komentarzem może być *Pieśń żywota*, w której słońce i gwiazdy są rodzeństwem poety. Odżegnując się od „ulicznej gawiedzi”, umiejscawia swoje twórcze działania w przestrzeni kosmicznej i o tym mają mówić cytowane słowa Jezusa – „Nie z tego świata jest królestwo moje” [Juw., t. 1, s. 213.]. Opisem tytanicznych walk w przestrzeni kosmicznej jest wiersz z roku 1912 zatytułowany *Czyn* [Juw., t. 1, s. 242].

Czyn był jednym z najważniejszych dla Tuwima terminów. Zgodnie z tendencjami epoki wchodził w skład triady „Myśl – Słowo – Czyn”. Tuwim odwoływał się także do lektur biblijnych. Stworzenie świata zapewne dokonało się według tej recepty: Bóg powziął myśl, wyrzekł słowo i stał się świat. Znamy sporo teorii porównujących moc twórczą poety do mocy kreacyjnej Boga. Jakże jednak młodzieniec mógł dojść do przekonania, że jego moc jest równa lub większa od mocy Boga?

Tuwimowe rozważania o Słowie i Czynie rozpoczynają się jednak od pojęcia Tęsknoty za Czynem:

I byłem cały Tęsknotą za Czynem.
[...]
Myśli tłoczyły mózg mój, żądały Spełnienia,
Chciałem wkuć w biały marmur me czyste marzenia,
Lecz czułem, że brakuje coś... Nad moją głową
Płynęły rojeń nieskończone loty,
Bo byłem pełen za Czynem Tęsknoty.
[„I byłem cały tęsknotą za czynem”, Juw., t. 1, s. 137]

Zgodnie z logiką następstwa zdarzeń, wszelki Czyn powinny poprzedzić najpierw Myśl, potem Słowo (boskie, twórcze *fiat*), potem Czyn. Tuwim rozpoczyna od końca. Chciałby dokonać przede wszystkim czynu. Ziemia odmieni się, gdy „Przyjdzie dzień Czynu!” Zdaje sobie jednak sprawę, że Czyn jest następstwem twórczego Słowa:

My gromadźmy pieśnie,
Abyśmy mogli w Czyn zamienić słowo,
Kiedy się stanie przyrzeczone we śnie,
Abyśmy mieli naszą pieśń gotową.

[„I byłem cały tęsknotą za czynem”, *Juw.*, t. 1, s. 137]

„Twórzmy choć słowa piękne” – pisze w dalszym ciągu wiersza. Można łatwo powiedzieć, że zaniedbał podstawowy warunek, bez którego nie będą możliwe ani „słowo”, ani „czyn”, mianowicie Myśl. Jakie może być uzasadnienie tego, czyżby przeoczenia? Intuicje, bo przecież nie przemyślenia młodego poety, nie są jednak pozbawione pewnego sensu. Uzasadnienia można poszukiwać w Tuwimowskich charakterystykach istoty poety i natchnienia.

Spróbujmy na początek na podstawie opisów natchnienia zrozumieć ten szczególny stan, który w sobie tak bardzo cenił poeta. Pewne jest właściwie tylko jedno: „Coś niedokonanego jest we mnie!” [*Niedokonane*, *Juw.*, t. 1, s. 136]. Poetę od innych ludzi odróżnia właśnie poczucie pewności, że jest w nim coś niejasnego, co w pewnym momencie przemieni się i skonkretyzuje jako słowo nie tyle stworzone, ile przede wszystkim tworzące omawiany wcześniej czyn. Tuwim wielokrotnie mówił o pięknie słowa, o kunsztmistrzostwie w jego kształtowaniu, łączenia go w związki tworzące poezję, jednak w okresie młodzieńczym wszystko było podporządkowane mocy twórczej słowa. Tworzenie jest powołaniem, obowiązkiem, wywyższeniem nad innych, mocą. Nie może być mowy o podjęciu decyzji i realizacji chęci napisania wiersza – on musi przyjść sam z jakiejś głębi serca. Tylko wtedy poemat ma moc i piękno. Poeta powinien czujnie czekać na moment natchnienia i musi go wykorzystać.

Wiele jest opisów chwil, kiedy, zdawałoby się, za moment coś, co jest w poecie, wyłoni się i objawi jako poemat (zgodnie z manierą młodego Tuwima to słowo należałoby pisać wielką literą).

Coś się dzieje w mym sercu! Coś nurtuje we mnie!
Głucho huczy... wybuchnie... Kipi Czynem na dnie
Mego serca drżącego trwożnie i tajemnie,
Stań się dzisiaj! Zburz! Ciśnij! Hej! Niech piorun padnie!

[*Niedokonane*, *Juw.*, t. 1, s. 136]

Prawie wszystkie wiersze kończą się w ten sposób. Zadziwiające zjawisko – poeta, który przypisuje sobie zadania i moce najwyższe, zatrzymuje się zwykle na chwili, kiedy coś w nim kipi i wrze, nie dochodząc do wybuchu. Zapowiedź i niespełnienie to trwała komponenta akcji wielu wierszy Tuwima. W okresie młodzieńczym przybiera czasem cechy karykaturalne, jak w tryptyku napisanym 16 grudnia 1915 r., o godzinie pierwszej w nocy [inc. Jest!!! Przyszła!!! Niech trwa!!!, *Juw.*, t. 2, s. 243–254]. Szczególnie wyraziście ukazują się zapożyczenia z Wielkiej Improwizacji. Nie będę ich szczegółowiej analizował, chodzi mi bowiem nie tyle o zapożyczenia, ile o uchwycenie charakterystycznych cech postawy młodego poety, później przekształconych, jednak nie zasadniczo, trwale obecnych w jego dziele.

Część pierwsza zaczyna się w myśl zawołania Goethego: „Chwilo, jesteś piękna. Trwaj”. Owa chwila jest jednak bardzo Tuwimowska. Trwać ma moment, kiedy poeta przeczuwa zjawienie się „natchnienia”.

Jest!!! Przyszła!!! Niech trwa!!!
Niech trwa przez wieki ta chwila,
Wyteża się moja moc, wysila,
Iżbym tę chwilę przedłużył
Na życie całe!

Jakie treści objawiają się poecie? Raczej bardzo burzliwe nastroje. Autor ciska głazem „w tępą bożka twarz”, by uwić Bogu wieniec. Wdzięczność miesza się z gniewem i buntem. „Szalone męczeństwo duszy” wybucha przekleństwem. Wyzwolona „jehowiczna moc” obróci się w zemstę za dnie „zgryzoty i cierpienia”. Wreszcie radość: „Przyszedł wspaniały Zemsty mojej dzień!”. Przedziwne są efekty wyzwolonej mocy twórczej poety-proroka. Ten, co miał obalać i budować światy, rozkoszuje się możliwością zemsty. Za co? Za to, że nie został doceniony. Dwie dalsze części tryptyku są jeszcze bardziej zaskakujące. Autor cieszy się, że będzie mógł się zemścić na dziewczynie, która go odrzuciła. Pomieszanie pospolitego z nadzwyczajnym. Młody Tuwim chyba zdawał sobie sprawę z tego, skoro w końcowym dopisku określił się jako „genialne bydlę”.

Mniejsza o chłopięce naiwności. Ważniejsze wydaje się coś innego. Tuwim był przekonany, że poeta jest szczególnym medium, przez które, z którego w chwili natchnienia wyłaniają się rzeczy genialne, ujawniają słowa, które burzą i budują światy. Wróg mądrości „książkowej” wierzył, że prawda i moc objawiają się w jednostkach wyjątkowych, do których siebie zaliczał. Jakkolwiek nie poeta jest panem objawiającego się w natchnieniu poematu, jest wyższy dlatego, że muzy, bogowie, siły elementarne wybrały go, aby przemawiać przez niego. Za to właśnie domaga się uznania.

Jednak jest beznadziejnie skazany na oczekiwanie na natchnienie. Najwyższa jego wartość nie jest zależna od niego i nie może nią powodować, nie może jej budować ani kształtować.

Jeżeli poeta mówi, kto przez niego mówi? Czyim głosem jest poeta? Najczęściej w *Juweniliach* pojawia się w tej funkcji Bóg chrześcijan. Obok niego jednak mówi poeta o „nieznanym bogu”:

A gdy mi szara codzienność obrzydła,
Począłem błagać Nieznanego boga,
By dał mi moc
Żywczych tchnień

[„A gdy mi szara...”, *Juw.*, t. 1, s. 189]

Pojawiają się także przedziwne moce elementarne. „Poetę przeszywa często ostra radość przy nagłym dojściu do jądra słowa. Swego rodzaju erotyzm biologiczny” [*Myśli urywkowe*, *Juw.*, t. 2, s. 296]. Nie jest jasna relacja między Bogiem – stwórcą świata a naturą. Tuwim niezbyt konsekwentnie pisze o pierwotności wszystkiego, raz wskazując na elementarne moce rozrodcze natury, kiedy indziej, mniej zresztą ciekawie, na Boga. Także źródeł natchnienia upatruje raz w Bogu – stwórcy, raz w jakichś zjawiskach elementarnych. Bóg ukazuje się także jako przeciwnik poety. Wbrew tradycji Mickiewiczowskiej, poeta może pokonać Boga:

Kto On zacz – nie wiem, lecz wszędzie Go czuję...
Błąkamy się po gwiazdach, po wicherze, po ziemi,
Każdy z nas przeciwnika wiecznie prześladuje
I ciągleśmy związani myślami tajemni.

Nie wiem, czyli w Nim znajdę druha czy też wroga,
Czy do stóp Mu się rzucę, czy też Go ukorzę,
Czy na Jego spotkanie ogarnie mnie trwoga,
Czy On mnie się przestraszy, gdy Mu drzwi otworzę.
[*Czyhanie na Boga*, *Juw.*, t. 2, s. 119]

Może więc obaj są objawem jakichś sił pierwotniejszych?

Tak więc wszystkie źródła natchnienia są dla Tuwima niejasne i niepewne. Co jest pewne? Wyjątkowe miejsce i rola poety. To, że poeta zostaje obdarzony natchnieniem. Że poezja będzie burzyć i budować światy. Reszta nie jest „do myślenia”, lecz do swego rodzaju poznania emocjonalnego, intuicyjnego. Mądrość i prawdę się „czuje”, podobnie jak poezję:

[...] ja od poety nic z tego nie żądam; czuję tylko, kiedy jest poezja, a kiedy jej nie ma.
[*Myśli urywkowe*, *Juw.*, t. 2, s. 296]

Po tych rozważaniach możemy zrezygnować z bardziej szczegółowego opisu Tuwimowego obrazu poety. Przychodzi z niejasnych krain, nie może odnaleźć się w społeczności, w której żyje, cierpi znając swoją wyższość i doznając codziennego lekceważenia. Czy ma inne cechy? Tylko tyle, że nawiedza go natchnienie. Kto jest poetą? Tego się nie wie, to się „czuje”.

Tak przedstawia się zasadniczy zespół motywów młodzieńczego okresu Tuwima dotyczący spraw religijnych. Podkreślmy na zakończenie jedno – kwestie wiary, jakkolwiek by one nie wyglądały, są bardzo silnie związane z kwestiami dotyczącymi poety i poezji. Jakby jedno nie mogło istnieć bez drugiego. Nie ma wyrazistych tendencji, jest wyrazista współzależność czucia i wiary religijnej i poetyckiej.

Debiutujący poeta czyha na Boga

Tuwim kilkakrotnie i w rozmaity sposób deklarował, iż ustanowił granicę między swoją twórczością juvenilną a dojrzałą. Utwory zapisane w zeszytach, które w poprzedniej części analizowaliśmy, miały pozostać w szufladzie niedostępne czytelnikom. Poza nielicznymi wierszami, które zwykle po zmianach opublikował poeta w trzech pierwszych tomach, jedynie raz, w 1928 r. na łamach łódzkiego „Głosu Polskiego”, zaprezentował kilka wierszy, wyraźnie się zresztą od nich dystansując ogólnym tytułem *Z wierszy najwcześniejszych 1912–1913*.

Nieco inaczej przedstawia się sprawa, gdy przyjrzymy się tytułowi debiutanckiego tomu, *Czyhanie na Boga*. Ani w tym, ani w późniejszych zbiorach drukowanych nie ma wiersza o tym tytule. Jest natomiast wśród wierszy młodzieńczych. Szczególny to rodzaj sygnału. Dla czytelników zbioru znaczy on tyle, ile można wyczytać z samego tytułu i jego związków z grupą wierszy stosunkowo dużą i ważną, której znaczenie uwypuklił poeta utworami otwierającym i zamykającym całość, *Teofanią* i *Poezją*. Co miało znaczyć i dla kogo nawiązanie do wiersza, który nie został uznany za wystarczająco dobry, by go publikować? Może po prostu Tuwim uznał, że wymyślił znakomity tytuł, który warto, niezależnie od treści utworu, wykorzystać przy publikacji pierwszego tomu. Chyba jednak coś więcej. Zasadniczy zrab motywów i konstatacji dotyczących związków Boga i poety jest wspólny dla postawy młodzieńczej i dojrzałej Tuwima. Można nawet powiedzieć, że ta problematyka uległa pogłębieniu i poszerzeniu, zwłaszcza w wierszu *Poezja*. Zmieniła się nieco tonacja wypowiedzi poetyckiej. Emocje i patos autor przytłumił, bynajmniej z nich nie rezygnując, wprowadził je natomiast w konteksty żartobliwe, czego skutkiem bynajmniej nie stało się wyraziste zdystansowanie się autora wobec przekazywanych treści. Czasem

wyrzykni i wielkie litery zastąpione zostały przez język bardziej potoczny, nawet żartobliwy. W efekcie to, co niegdyś mogło śmieszyć młodzieńczą afektacją, zostało potraktowane jako swego rodzaju konwencja, przy pomocy której można wiele powiedzieć, jej samej natomiast nie należy traktować zbyt poważnie. Wyobraźmy sobie, jak inaczej odczuwana byłaby pierwsza strofa *Teofanii*², gdybyśmy ją czytali jako wiersz Juliusza Słowackiego lub Tadeusza Micińskiego:

Idzie! Przeczuję Cię! Jak daleka luna
Czerwieni się olbrzymia moc błyskawicowa!
Widzę cię. Święta moja wizjo złotostruna!
Widzę cię – świtasz – idziesz, o Poezjo Nowa!
[*Teofania, Wiersze*, t. 1, s. 193]

Pierwodruk czasopiśmienniczy wiersza ukazał się w roku 1916. Zarówno w tym roku, jak i w roku debiutu książkowego (1918) czytali te wiersze miłośnicy wspomnianych już poetów, Słowackiego i Micińskiego. Jak – można się domyślać, skoro Aleksander Brückner, recenzując *Czyhanie na Boga*, napisał, że jest ono „pierwszym od czasów Mickiewiczowskich *Ballad i romansów* rewolucyjnym czynem literackim”. Nas, którzy znamy późniejszą twórczość Tuwima, może to dziwić. Cóż to za „rewolucja”, która powtarza motywy i tonację znane od stu lat!

To, co nowe, wyraziściej pojawia się w ostatnim wierszu tomu, który też ma charakter manifestu, na taki sam zresztą temat – chodzi o nową poezję. Tym razem mamy jednak do czynienia z ośmioczęściowym poematem, bogatym przede wszystkim w element dialogiczności, w przeciwieństwie do *Teofanii*. Bardzo znamieny jest początek:

Powstał w mej duszy wprost szaleńczy plan,
Plan, który można przyrównać herezji:
Niechaj się dzisiaj dowie wszelki stan,
Co ja właściwie sędzę... o poezji.
[*Poezja, Wiersze*, t. 1, s. 281]

Co Tuwim sądzi o poezji, można wyczytać z wierszy od pierwszego poprzez kilka innych w tomie. Najistotniejszy jest jednak kolokwialny charakter dyskursu. „Wprost szaleńczy plan” to nieważne i poważne oznajmienie poety-proroka. To nieco dziwaczny pomysł, które przyszedł do głowy autorowi, który ma ochotę pobawić się nim trochę ku ucieście własnej i czytelników. Naprawdę mamy do czynienia z „teoretyczną fantasmagorią”. Tematy są bardzo serio. Wielkie odkrycia wynikają ze zgody na ryzyko

² J. Tuwim, *Wiersze zebrane*, oprac. A. Kowalczykowa, Warszawa 1976, dalej: *Wiersze*.

szaleństwa (roztrząsane od dawna pokrewieństwo geniusza i szaleńca). Zasadnicza odmienność nowego spojrzenia na świat powodująca oskarżenia o herezję. Dystans między czuciem i wiarą a pewnym lekceważącym stosunkiem do tak zwanych naszych sądów na różne tematy. Zatarcie granicy między bardzo różnymi odbiorcami wypowiedzi – mają nimi być zarówno „mędrzec”, jak i „cham”. Tuwim zapewne czytał rozprawę Leśmiana o roli rytmu w poezji i pierwotnych źródłach poezji. Jednak zestawienie „tanecznego kroku” i „złotej do Stolicy drogi” jako wartości równorzędnych też nie oznacza, że autor wierzył, podobnie jak arabscy tańczący derwisze, iż można we współczesnym poecie świecie przez taniec dojść do mistycznej ekstazy. Ta prowokacja nie jest wyzwaniem i wyznaniem, jest żartobliwą grą intelektualną. I autor nie ma pretensji do czytelnika, że nie chce podjąć gry: „Eh, widzę, że pan znów się dąsa!” [*Poezja, Wiersze*, t. 1, s. 282].

Serio zawarte w dwóch pierwszych częściach wiersza Tuwim wyjaśnia w inny sposób w części trzeciej. Są według niego rzeczy poważne w tradycjach romantycznej uczuciowości i w rekwizytach poezji tego okresu („romantyczny smęt / Róż i słowików, rusalek i goplan” [s. 282]), w obrazach bohaterów (Achilles i Piast). Podkreślając związki z przeszłością, kładzie jednak nacisk na elementy cywilizacji nowożytnej:

Byłaś, Poezjo, teatralną grą,
Miałaś swe stałe, stare rekwizyty,
Lecz oto moce niesłychane prą,
I Śpiew Powszechny bije pod błękity!

Gromada śpiewa, współczesności chór,
Tłum ekstatyczny, który w bezmiar urósł!
Hej, *życiu w drogę!* Stał się groźny Zbór,
Na spotkanie Zborowi – Futurus.

[*Poezja, Wiersze*, t. 1, s. 283]

Tym razem patronem poezji Tuwima jest Walt Whitman, nie Mickiewicz czy Słowacki. Zdziwiałe, jak bardzo fascynacja poetą amerykańskim wpłynęła na przeformułowanie podstawowych tematów poezji Tuwima. Trzeba od razu powiedzieć, że chodzi o przeformułowanie, nie o zastąpienie dawnych tematów nowymi, innymi. Fascynacja amerykańskim poetą pozwoliła poecie polskiemu zebrać w całość wątki, które dawniej niezbyt do siebie przylegały. Whitman był poetą religijnym i jego fascynacja wszelkimi przejawami istnienia powiązana była z wiarą, była nabożnym zachwytem ogromem Boskiego stworzenia. Jedną z rzeczy najbardziej atrakcyjnych stawała się jego wrażliwość i umiejętność opisu przejawów życia jemu współczesnego, niespotykany demokratyzm, pozwalający widzieć rzeczy istotne w żdzibłe trawy i w kosmosie, w losie włóczędzy i jednostki wybitnej,

w zdarzeniach życia codziennego oraz w przypadkach szczególnych. Charakteryzując Whitmana, Tuwim używa znaczących określeń: Camerado, Wielka Rzeczywistość, Śpiew Powszechny, równouprawnienie, „Sławię Bogo-Ducha przez tysiączne Rzeczy i Wcielenia”, „pochwalam istnienie”, „upiłem się światem Bożym”. Wreszcie w ostatnim wersie części siódmej deklaruje, że w Polsce powinien być słyszalny „Donośny głos antyfilozofa ku utrwaleniu nowej poezji”. Uprawniona jest interpretacja tego zdania jako wypowiedzi Tuwima o samym sobie, tym, który przeszczepia „obce pędy na Drzewo Rodzime”. Tym bardziej jest to możliwe, że ostatnia, ósma część wiersza zaczyna się od słów „Niech we mnie Bóg rozgorze...”

Programu poetyckiego, który by wynikał z analiz dopiero co przeprowadzonych, nie należy traktować zbyt dosłownie. Tuwim nie był precyzyjny w sformułowaniach. Antyintelektualizm poety, niechęć zwłaszcza do lektur filozofów, przekonanie, że głębię prawdy słowa poetyckiego gwarantuje wysoki stan napięcia emocji, wnoszą poprawkę do lektury wierszy. Słowa tworzą pewną aurę znaczeniową, której sens wyższy nadać powinno dopiero gwałtowne pulsowanie uczucia poety, wywołujące podobne doznania w czytelniku, może nawet bardziej w słuchaczu wierszy. Stan wyjątkowy natchnienia i stan wyjątkowy odbioru wiersza:

Allons enfants! Allons enfants!
Hurra! To moja Marsylianka życia!
Hurra! To moja wesoła poezja!
To moje pijaństwo świeckie,
Moje święto wszechświatowe!
[Wiersze, t. 1, s. 287.]

Ostrzeżeniem przed nazbyt ścisłym odczytywaniem wypowiedzi Tuwima są wcale liczne lapsusy. Coś poeta musiał słyszeć o futuryzmie, jednak bardzo niewiele, skoro połączył patronat Whitmana z tym kierunkiem w sztuce. Zapewne wywnioskował tyle, ile można było zrozumieć z krótkiej refleksji nad samym słowem „futurizm”. Futuryści głosili chwałę rewolucji, ale nie pod przewodem Chrystusa. Jeżeli powołuje się na jakąś inspirację, powinien chyba wspomnieć Aleksandra Błoka, który w zakończeniu swego poematu *Dwunastu* na czele oddziału rewolucjonistów rosyjskich postawił właśnie Jezusa. Totalne nieporozumienie, nie będę tego nawet komentował, zawiera wołanie o pojawienie się nowych ludzi:

Niewiasto każda! Bądź nową Maryją!
Mężczyzno każdy! Bądź Józefem nowym!
Ciała połączcie uściskiem ogniowym!
Pocznij, Niewiasto! W łonie twym się kryją
Takie cudowne, wielkie możliwości [...]
[Wiersze, t. 1, s. 285]

Wskazywałem na początku rozważań o wpływach Whitmana na zestaw wątków, które przejął Tuwim od amerykańskiego poety. Teraz także widać, że autor *Poezji* pojął uniwersalizm Whitmana jako dobre uzasadnienie do utrzymania swoich postromantycznych wyobrażeń o poecie, poezji i Bogu, które wypracował sobie w czasach wczesnej młodości. Poeta, według niego, jest nadal medium Boga, czasem jego równorzędnym partnerem, bywa że inspirację czerpie z jakichś pierwotniejszych sił natury, zwłaszcza tych jej regionów, które odznaczają się wyjątkową siłą płodności, czyli z jakiejś elementarnej kobiecości, co jest paralelne do sił twórczych, które tkwią w poecie. Podobnie jak natura, poezja nigdy nie jest czymś intelektualnie uchwytnym, lecz potrafi tworzyć światy, powodować rewolucje. W przedziwnej *Modlitwie*, która jest prośbą do Boga o natchnienie, siłę wytrwania, „poczynań płomienność”, pojawia się także element groźby, można to nawet nazwać rodzajem szantażu:

Ale pamiętaj: gdy padnę, nieszczęście
Moje olbrzymie w twarz cisnę Ci, Boże.
Wiedz: w górę wzniosę dwie żelazne pięście,
Oczy splomienię, spojrzę i – zagrozę
[*Wiersze*, t. 1, s. 197]

Ciekawej przemianie ulega młodzieńcza wersja poety jako Króla-Ducha. Jest to ciągle „bluźnierczego boju spadkobierca”, „ogniwo w łańcuchu jakiejś Świętej Sprawy” [*Spadek*, *Wiersze*, t. 2, s. 206]. Dochodzą jednak nowe określenia, przekształcając wątek powtórnego przyjścia Chrystusa jako rewolucjonisty. Znamienny katalog znalazł się w wierszu *Kobieta* [t. 1, s. 268]. Należy oczywiście pamiętać, że tym razem Tuwim nie wypowiada się od siebie, lecz raczej tworzy odmienną od niego postać. W jakim stopniu odmienną, zastanowimy się później. Tymczasem wypiszmy: mocarz, rojący twórczo gwiazdne zawieruchy, geniusz, huragan ducha, potworna potęga, słów Bożych orędownik, apostoł, rudy zbir, bestia chuda, arcylotr ludzkości. Wiersz jest bluźnierczą wersją losów Maryi, matki Jezusa. Dziewczyna „w tępej apatii” zostaje „nawiedzona” przez scharakteryzowanego wyżej bohatera. Poród będzie objawieniem się „bóstwa”, które może wydać na świat tylko ona, przebudzona z „tępej apatii” i „pijana chaosem”, pierwotna („sprzed lat stu tysięcy”). Wtedy ona staje się świętą „za wolą Wyznawcy”, któremu „złorzeczy”. Niejasne jest określenie potomka jako „brzemie Boga”. Ojcem był Bóg, czy bohater wiersza? A może nie należy oddzielać tych dwóch postaci?

Wiersz ten warto obejrzeć w kontekście *Protoplasty* [*Wiersze*, t. 1, s. 214]. Tym razem narracją Tuwim sugeruje, że to właśnie on spojrzał „w pierwotność wiecznej mojej duszy”. Jest jak Król-Duch, który ujrzał początki własnej misji dziejowej. I ujrzał siebie nocą przy ognisku, jak rwał „ostrymi zębami krwawy mięsa kawał”.

Wydaje się, że z tą drapieżną wersją kontrastuje mocno sekwencja wierszy łagodnych i pogodnych w tonie, mówiących o powtórnym przyjściu Chrystusa: *Przyjście* [s. 224], *Chrystus* [s. 225] *Nowina* [s. 226], *** [„Głupcy, gapy, głuptaski”, s. 227], *Solenizanci* [s. 228], której jednolitość została zakłócona nieco *Chrystusem miasta* [s. 229–230], jednak ponownie złagodzona głośną modlitwą *Chrystusie...* [s. 232]. Prawie wszystkie one mówią o przyjściu dobrego Pasterza, który zjawi się wśród „ludzi prostych”, którzy padną na kolana, wysłuchają „dobrej nowiny”, którą przekazuje zarówno Jezus, jak i poeta. „Serca się uradują, Dusze się rozpromienia”, „Uzdrowiony jest chory, / A smętny – pocieszony” [s. 226]. „Będziemy mleczko popijać, / Szczęśliwie żywot pędzić” [s. 227]. Nawet do samotnych, zapomnianych „Solenizantów” przyjdzie „jasny Chrystus Miasta” [s. 228] z najlepszymi życzeniami. Inne spotkanie z Jezusem zostało zapisane w wierszu *Chrystus miasta*. Jego bohaterowie, udręczeni zapewne „bólem istnienia”, który spowodował ich zdegenerowanie, „Zbiry, katy, wyrzutki, / Wisielce, prostytutki, / Syfilitycy, nożownicy...” tańczą szaleńczo i rozpaczliwie oraz zapijają swoje smutki. Z trudem rozpoznają Chrystusa, jednak rozpoznają. I wtedy następuje wyciszenie i ukojenie w płaczu: „Ucichło. Coś szeptał. / Na ziemię padli. Płakali” [s. 230]. Uzupełnieniem i inną wersją motywu „chama” są dwa wiersze z 1918 r., które zostały opublikowane w tomie *Sokrates tańczący* (1920), *Na wieży* i *Wiosna. Dytyramb*. Pierwszy z nich jest jeszcze tradycyjnie patetyczny w ukazywaniu rewolucji wywołanej przez najgorsze „męty społeczne”. Zgroza towarzysząca okropieństwom, które zostały opisane, odkupiona zostaje w zakończeniu wiersza. Głupi, ograniczony intelektualnie, moralnie i uczuciowo „cham”, widząc skutki apokaliptycznego końca spowodowanego zniszczeniami rewolucji, w zupełnie nowej sytuacji, w *Czwartym Wymiarze*, który właśnie objawił się, doznaje swego rodzaju cielesnej, fizjologicznej iluminacji: „Jestem! coś się staje, czyni! / Wieki się zespoliły w tę jedną godzinę!” [*Wiersze*, t. 1, s. 312]. Po wielu myślnikach pojawiają się ostatnie słowa wiersza: „I znowu nad Wodami krążył Duch prawieczny”. Tak więc totalna katastrofa jest początkiem nowego świata. W zwyczajnym „chamie” dokonuje się zasadnicza przemiana. Wie, że nie tylko spowodował apokalipsę, lecz także otworzył świat na zupełnie nową formę istnienia. Ponieważ w zakończeniu nie ma przerażenia, należy mniemać, że dokonała się fundamentalna przemiana na lepsze. Tuwimowski „cham”, podobnie jak poeta, burzy i kreuje światy. Dokonuje się to tak, jak autor chciał, by się dokonywało – pojawia się w wybrańcu coś, czego nie jest w stanie zrozumieć, czego prawdę jednak „czuje” i to popycha go do działania, czynem lub słowem, albo jednym i drugim jednocześnie. Pierwsza część wiersza jest opisem takiej właśnie „natchnionej” chwili:

Spojrzał – i w nieskończoność zatopił źrenice,
Niepojętą, a jednak przeczuwaną tajnię
[*Wiersze*, t. 1, s. 310]

Wyraźnie jednak zaufanie poety do twórczych sił mocy ulegało kryzysowi. W *Wiośnie* przedstawił tego samego „chama” bez żadnych nadziei i sentymentów. Pożegnał się z tym wątkiem wierszem *Vanitas*:

Marność marności wszystko. Czy z ducha, czy z ciała,
Czy ogrom pracy Bożej, czy kruche maleństwo,
Czy dokonanych czynów chępliwość zuchwała,
Czy słów tajemne piękno i myśli szaleństwo
[...]
I tylko wieczna Prawda wiecznego Chrystusa
Jednym mgnieniem dobroci – wszystko uprzytomnia.
A bez niej – obłęd chyba lub słodka pokusa:
Vanitas vanitatum et vanitas omnia.
[*Wiersze*, t. 1, s. 293]

Z tym tematem Tuwim pożegnał się na długo. Powróci do niego dopiero w latach drugiej wojny światowej, kiedy zastanawiał się nad powrotem do Polski, zdając sobie sprawę, że będzie to kraj włączony w przemiany, stanowiące kontynuację rewolucji rosyjskiej. Nie będzie jednak już mógł, z różnych względów, używać określenia „cham”, nawet pochwalnie, w stosunku do budowniczych Związku Radzieckiego.

Wszystkie te wiersze, podobnie jak wiele wierszy poety, są zapowiedzią tego, co dopiero nastąpi, podobnie jak sam Tuwim „jeszcze się kiedyś rozsmuci”. Łagodność, sielankowość, pocieszenie, zgoda na własne miejsce w porządku świata to jednak tylko jedna z dróg, którymi podążała twórczość poety. Ten sam motyw „prostego człowieka” miał swoją inną wersję, którą można nazwać motywem „chama”. Już w *Czyhaniu na Boga* pojawił się on w wierszu *Symfonia wieków*. Podobnie jak u Słowackiego, siłą napędową dziejów są dla Tuwima krwawe rzezie i rewolucje. Pamięć o rewolucji francuskiej i rosyjskiej mogła przerażać. Wszak niezależnie od intencji stały się one okrutnym dziełem jakichś „dzikich Hunnów”:

Z Chrystusami na krzyże! Płoną drzewa stosy!
Miserere żałobne... – Ciał płonących swądu!
Krwi! Samic! Chleba! Złota! Padają Kolosy
W grzyby kamieni z trzaskiem! Sodoma! Dzień Sądu!
[*Wiersze*, t. 1, s. 249]

Jednak to, co ma nastąpić później, nie tylko samo w sobie (wspaniała przyszłość) jest upajające, także proces przemiany świata, choć krwawej, upaja poetę, który czuje się jej współtwórcą. Usprawiedliwia to poniekąd

fakt, że, jak powtórzył Tuwim za Słowackim, „apokaliptycznego nosim w sobie zwierza” [*Dusza* s. 194], obecnego także w psychice kilkuletniego dziecka, które za dnia łapie muchę i postępuje z nią bardzo okrutnie, nocą zaś „w straszliwej ohydzie / Potwornego snu wstaje gigantyczne Zwierzę / I za zbrodnię dnia głupią – Wielka Zemsta idzie! [*Zemsta*, s. 243].

Debiut Tuwima, jak widać, przyniósł pewne zmiany, jednak w ramach kontynuacji. Poeta nie bez powodu odwołał się jego tytułem do młodzieńczego, nieznanego czytelnikom wiersza. Wyciszył czasami nieco śmieszny patos wierszy chłopięcych. Jednak podstawową osią wszystkiego pozostała relacja ja-poeta – Bóg. Sekwencja wierszy o Chrystusie – dobrym Pasterzu wyraziście wprowadziła nowy wątek. Nie zarysowała jednak wyraziście więzów, łączących oba ujęcia. Nie widać, co łączy Chrystusa rewolucjonistę z Jezusem pocieszycielem strapionych. Z inspiracji Walta Whitmana pogłębiły się tendencje demokratyczne, one jednak też mają podwójne oblicze „prostego człowieka” i „chama”. Wielokierunkowość tematów i obrazów wierszy wydaje się pochodną chwilowych często emocji i nastrojów Tuwima, który programowo negował potrzebę korekty, jaką mógłby wnieść do jego obrazu świata intelektualny namysł. Wszystko w dalszym ciągu ma być działaniem niekontrolowanego żywiołu.

Treść gorejąca i rzecz czarnolesska

U Tuwima kryzys „woli mocy”, jak zauważyliśmy, zaczął się w okresie publikacji *Czyhania na Boga*. Autor czytelnikom przedstawiał się w debiucie jako kolejny Król-Duch. Zrozumiano to i nazywano poetę nowym Słowackim, najwybitniejszym po wielkim romantyku twórcą. Pewne utwory, które można było uważać za kontynuację tradycji poprzedniego wieku, mimo iż publikowane w trzech następnych książkach, powstawały czasem wcześniej, gdy poeta próbował rozwiązywać problemy, które stały przed nim w wieku młodzieńczym. *Sokrates tańczący* (1920), *Siódma jesień* (1922) i *Czwarty tom wierszy* (1923) nie tylko prawie wcale nie zawierają wierszy o dawnej tematyce, ale wręcz zaprzeczają poprzednim ujęciom. Między innymi jest we wszystkich trzech zaledwie około 10 wierszy w jakiś sposób religijnych.

Sokratesa tańczącego otwiera wiersz pełen bezradności i niepewności: „Co ja właściwie czynię, tak cierpiąc, tak się ciesząc” [*Właściwie, Wiersze*, t. 1, s. 291]. Tuwim nie wie nawet, o co ma prosić Boga, gdy zwraca się ku Niemu. „Zmęczony burz szaleństwem” [*Wiersze*, t. 1, s. 300], liczy jedynie na to, że przy kochanej kobiecie odnajdzie spokój i szczęście.

Podobnie w wierszu *Niczyj* [*Wiersze*, t. 1, s. 379], czując się niepotrzebny, zwraca się ze swoimi żalami do Boga i ukochanej. Obawia się, że dawniejsze szaleńcze i tajemnicze porywy natchnienia i tworzenia pojawiały się co prawda z inspiracji Boga, jednak ich konsekwencje mogą być niedobre: „Plotka chichotliwa za mną chodzi, / Że dźwigam Antychrysta”. Kiedyś poeta nie bardzo wiedział, co za chwilę stworzy, był jednak przekonany, że będzie to coś ogromnie istotnego. Teraz przychodzi mu na myśl, że ten plód natchnienia nigdy nie ujrzy światła dziennego.

Ale żywot mój się nie otworzy
I pójdzie ze mną w grób
Syn chuci bożej.

[*Do niego*, *Wiersze*, t. 1, s. 443]

Nie wytrzymuje napięcia i prosi Boga o to, by odszedł „poszarpany, krzyczący” bez żadnych pomników, sławy, przekonania, że udało mu się cokolwiek zdziałać [*Krzyczę*, t. 1, s. 441]. Nawet sztuce wskazuje nowe cele. Będzie ona nadal „najgłębszą głębią ducha”, jednak jej celem ostatecznym ma być nie działanie, lecz „wielkie Zrozumienie”:

Gdzie doczesność nie trafia, przeciwność nie trwoży
A głębia sobą żyje, jak mądre milczenie

[*Sztuka*, *Wiersze*, t. 1, s. 412]

Zadaniem artysty ma być odkrywanie i opisanie harmonii świata i zaświatów. Szerzej o tym będzie mówił w *Rzeczy czarnoleskiej*. Próba zarysowania nowej roli w świecie jest *Sokrates tańczący* [*Wiersze*, t. 1, s. 350–353]. „Vanitas vanitatum” może mieć swoje dobrotliwe i żartobliwe oblicze. Skoro wszystko jest marnością, najlepiej osładzać smutki alkoholem i beztrząsco tańczyć.

Pięć lub sześć lat wakacji od problemów jednak szybko minęło. *Wiersze* z tomu *Słowa we krwi* (1926) powstawały w ciągu dwóch lat poprzedzających wydanie książki. Widać w nich ostre akcenty społeczne, ekspresjonistyczny dramatyzm wyznań osobistych i... powrót do dawnych przekonań o powołaniu poety. Tom zaczyna się i kończy wierszami o poezji i poecie. W przedostatnim wierszu znajduje się jakby usprawiedliwienie, czemu po trzech tomach poprzednich wrócił Tuwim do tego, co zamierzał porzucić. Zwierza się znanemu miłośnikowi sztuki, także poecie, Leopoldowi Zborowskiemu, że udało mu się osiągnąć spokój i dobre warunki materialne. Posiada biały dom z niewielkim ogrodem, w którym rosną dwa kasztany, rzadko spotyka ludzi, natomiast z przyjemnością i często słucha śpiewu ptaków, dobrze je i śpi, wieczorem czyta *Lalkę*. Czuje się jak zadowolony „mieszczuch w wiejskim futerale”

Lecz wieczorem, gdy gwiazdami
Bóg na niebie się rozpina
I złotymi ich ćwiekami
Wali w świat jak kamieniami,
I straszliwie napomina
Krażącymi światłościami:
Chaos ciemny we mnie wzbiera,
Chwyta mnie w prastary związek
Pod batogiem spojrzeń bożych
Idę pełnić obowiązek.

[Pod gwiazdami, *Wiersze*, t. 2, s. 52]

Powtarzają się w nowej liryce Tuwima motywy znane. Poeta jest współnikiem Boga („I ja i On w odwiecznej męce / Miłością rozsadzamy świat”). Poezja burzy i buduje światy („A jeśli krzyk – to ja, to ja: / Ludzkiego buntu boże słowo” [„Zacisnąć pięści, zaciąć zęby...” *Wiersze*, t. 2, s. 14]. Niewykłuczony jest bunt poety przeciw Bogu („Gdy nie schyli się niebo, / Piekło sercem poruszę”) – [„Flectere si nequeo...” *Wiersze*, t. 2, s. 51]. Pogarda dla lekceważących poetę ludzi pospolitych i przekonanie o wyjątkowej jego wyższości („Jakże się mam nie pysznić, / Jakże się nie mam chwalić, / Jeżeliś sobie kazał / W zanadrzu moim palić?” – to o Bogu oczywiście [*Kościół*, *Wiersze*, t. 2, s. 53]. Zwieńczeniem owych przypomnień i przetworzeń dawnych tematów jest traktat poetycki *Słowo i ciało*. Zaczyna się bardzo podniosłe, nieco przekształconym cytatem ze św. Jana: „Słowo ciałem się stało / I mieszka między nami” [s. 7]. W części trzeciej bardzo znamienne przesunięcie. Zamiast Janowego „Słowo było u Boga i Bogiem było słowo” mamy do czynienia z teorią biologicznego powstania słowa: „Każde słowo ma korzeń w czarnej głębi ziemi” [s. 8]. Jest to zarówno odwołanie do wcześniejszych wyobrażeń, jak i zapowiedź późniejszego traktaciku o poezji *Zieleni*. Oczywiście powraca cała aura rewolucyjna działań Boga i poety:

Nasz gniew rozdziera niebiosów strop,
Przetapia słowa w płomienny stop,
A światłem, które nam świeci,
Bóg cieleśniej, poeci.

Jak zwykle przy lekturze utworów Tuwima należy zrezygnować z prób zbyt precyzyjnych analiz. Powinny nam wystarczyć te treści, które powstają z prezentacji poetyckich odwołań biblijnych przez emocje. Ktoś kiedyś wspominał, jak oczarowały go wiersze Tuwima, gdy je słuchał recytowane przez aktora, i jak go rozczarowały, gdy przeczytał w książce. Znaczyć to może tyle, że Tuwim pisał wiersze raczej do recytowania i słuchania niż do uważnej lektury.

Niemniej brak konsekwencji musi mocno zastanawiać. W *Słowach we krwi* znalazły się dwa wiersze, w których poeta został przedstawiony jako kuglarz. *Cocktail* jest znakomitym żartobliwym hołdem oddanym Adamowi Mickiewiczowi jako autorowi *Pani Twardowskiej*. Zasadnicza różnica, chyba znacząca, polega na tym, że bohaterem zadziwiającego spotkania z diabłem w szklenicy alkoholu była wymyślona przez Mickiewicza postać, natomiast Tuwim pisze o przygodzie własnej. Poeta ma prawo do chwili wytechnienia, jednak jak się mają do siebie te dwa typy: poeta-prorok i poeta-kuglarz? Jeszcze poważniej wygląda sprawa w *Hokus-pokus*. Wszystkie popisy poety-magika są znakomite, budzą niepokój jednak wtedy, w poincie wiersza:

Jednym zaklęciem: hokus-pokus –
Tworzę i wcielam świat od wieków.
O hokus-pokus! Hoc est corpus!
Formuło bogów i poetów!

[Wiersze, t. 2, s. 34]

Prawda, że nazwa magicznych sztuczek hokus-pokus pochodzi od parodijnych pokazów, mających na celu wykpienie centralnej części Mszy św. Jednak w historii kultury chyba nigdy nie próbowano tej zabawy i tego wielkiego serio stawiać na jednej płaszczyźnie. Także poeta mógł sobie pozwolić na magiczne sztuczki, ale cóż może znaczyć porównywanie ich do boskiego aktu kreacji? Wiele wolno pisarzowi, jeżeli to ma jakiś sens, choćby taki, jak cyrkowe pokazy. Jednak jaki sens może mieć to zestawienie. Może należałoby po tym powiedzieć tak, jak o niektórych młodzieńczych wierszach Tuwima – poniosło poetę i już nie wiedział, co robi.

Słowa we krwi były ostatnią i nie bardzo satysfakcjonującą poetę próbą sprostania górnym młodzieńczym wyobrażeniom o powołaniu i możliwościach twórcy i słowa. Znamienne, że wyobrażenie o powołaniu i szczególnym wybraniu zamienił na słowa „pełnić obowiązek”. Jeszcze brzmi to dumnie, jednak to tylko obowiązek, często przecież uciążliwy. Poeta narzekał, że coraz trudniej mu się pisze („Kamienie raczej rąbać...”) i że nie jest przekonany, że robi właśnie to, co powinien. Zapewne pragnął uwolnić się od wielkiego ciężaru powołania. Tytuł tomu *Rzecz czarnoleska* odsyła nas do dwóch poetów. Cyprian Norwid jest oczywiście poetą obowiązku wobec Polski i katolicyzmu. Przypomniany za pośrednictwem Norwida Jan Kochanowski posiada podobne cechy, jednak jest w jego postawie i dziele coś szczególnego, na czym najbardziej zależało Tuwimowi w tamtym czasie. Norwidowe „wywalczyć się” oznaczało więc to, co zostało zapisane w wierszu otwierającym tom. Tym razem słowo poetyckie nie jest zrewoltowanym burzycielem i twórcą światów, lecz odnalezieniem prawdy o „Istnieniu”, odkryciem harmonii świata, odnalezieniem przez człowieka (i poetę) sensownego własnego miejsca w łańdże rzeczywistości:

Z chaosu ład się tworzy. Ład, konieczność,
Jedyność chwili, gdy bezmiar tworzywa
Sam się układa w swoją ostateczność
I woła, jak się nazywa.

Głuchy nierozum, ciemny sens człowieczy
Oстрыm promieniem na wskroś przeświełony,
Oddechem wielkiej Czarnoleskiej Rzeczy
Zbudzony i wyzwolony.

[*Rzecz Czarnoleska, Wiersze, t. 2, s. 57*]

Jest to zupełnie nowa w twórczości Tuwima perspektywa. Zamiast tworzyć, zmieniać, burzyć jest teraz: widzieć, zrozumieć, zaakceptować. Odkryć słowem poetyckim prawdę o istnieniu to zrozumieć swoją rolę i zaakceptować ją. Znany ze *Słów we krwi* motyw *vanitas* został przekształcony w *Biblii cygańskiej* zgodnie z nowym projektem sensu w pochwałę istnienia skromnego ale szczęśliwego. *Rozważania w cukierence* to z jednej strony katalog rzeczy bezsensownych: niebosiężne budowle, loty, sława, władanie, „nawet wierszy składanie”, „Bóstwem pójść w tysiącwiecza / I ludzkość męką zbawić”, „Ani ludom wieszczanie” – „Nie człowiecza to sprawa”.

Ale rzecz jest człowieka,
Gdy na dziewczynę czeka
Długo, długo, wciąż dłużej...
I zasłuchany w ciszę
Śmieszne imię jej pisze
Zapałką na marmurze.

[*Wiersze, t. 2, s. 203*]

Wcześniej Tuwim skomentował szerzej zawarte w tym wierszu słowa o Chrystusie w pochwie matematyki, która w pewnym momencie stała się chyba dla poety nowoczesnym wariantem symbolu harmonii wszechświata: „Kościele powszechny! / Ucieczko przed mroczącym moje zmysły biesem!” [*Matematyka, Wiersze, t. 2, s. 82*].

Chrystusie! Gdybyś nie miał tej krwi gorejącej,
Co w niebo Cię porwała, by prawdę objawić,
Gdybyś dzień dłużej dumał, surowy, milczący,
Musiałbyś z linii prostych figurę ustawić
I nie męczyć nas krzyżem – ale cyrklem zbawić.

Czyżby poeta miał nadzieję, że uda mu się wyrwać z jego męczącego i dynamicznego świata skłóconych żywiołów boskich i ludzkich? *Wiersz* o kolejnym udręczającym przyjsciu natchnienia zawiera wizję uspokojenia:

„I światłość wiekuista zaczyna płynąć z przedmiotów”. Może w tej nowej sytuacji pełen napięcie związek między poetą-prorokiem a Bogiem zostanie rozwiązany?

Boże, zamknięty w człowieku! Śpiewające konanie!
Jużeśmy rozdzieleni! Już obaj wolni!

[*Wiersz, Wiersze*, t. 2, s. 84]

Tużim bardzo silnie odczuwał potrzebę wyrwania się ze świata, który sobie stworzył w młodości. Jak widać, zarysował nawet szkic świata „rzeczy czarnoleskiej”, do którego chętnie by się przeniósł. Tłumił w sobie „prorockie porywy”. Pragnął Boga „zwyčajnych cudów”. Niestety, nie udawało mu się. W trzech ostatnich tomach prawie wcale nie ma wierszy religijnych. Jakby się rozerwała podstawowa nić więzi Boga i poety, co było niegdyś główną przyczyną przywoływania Istoty Najwyższej. Jednak i w tej sytuacji Pegaz, którym chciał wędrować do Czarnolasu, niósł go do krainy zgola nieoczekiwanej:

A tam nie miody, nie srebrne wody
Z prastarej lipy bryzną.
Tam niebo w lunach, bory w piorunach,
Pożar nad wieczną ojczyzną

[*Koń, Wiersze*, t. 2, s. 76]

Co prawda można uspokoić życie, jednak nie będzie to Arkadia. Raczej, jak w wierszu *Zadymka* dedykowanym Józefowi Wittlinowi – otepiała beczynność w czas zadymki śnieżnej

Bezprzyczynny mój dzień, bezsensowny mój wiek
I te ślady bezładnych moich kroków po ziemi.

Jeśli chcę, mogę spać; jeśli chcę, mogę wstać,
Siąść przy oknie z gazetą z zeszłego tygodnia,
Albo iść w senność dnia – wtedy inny, nie ja,
Siedząc w oknie, zobaczy dalekiego przechodnia

[*Wiersze*, t. 2, s. 241]

Owo drugie ja, które obserwuje poety bezładne kroki po ziemi, jest sumieniem, które nie pozwala mu poddać się atmosferze bezsensowności. Jednak po takich doświadczeniach i przemyśleniach nie można już wrócić do dawnego poczucia posłannictwa. Już widać, ile było w nim pozy, gry, efekciarstwa... Nawet poczucie obowiązku, znane ze *Słów we krwi*, straciło swoją oczywistość i podważona została jego prawda. O sobie można już mówić z irytacją:

Twórz, czarujące bydlę,
Właż na chaosy wierszem,
Rozkładaj zlepkę świata
Na rzeczy czyste i pierwsze.

[*Do siebie, Wiersze, t. 2, s. 122*]

I tak dobiega końca wielka przygoda Tuwima z Bogiem i Poezją. Jako młody chłopak uwierzył i wierzył do końca, że sferą, gdzie może ujawniać się Prawda, jest „czucie i wiara”, i prawda ta była dwuskrzydłata – od uwielbienia do wzdargi. Było to jednak boleśnie przez poetę przeżyte doświadczenie, zapisane szczerze, aż po „głuchy koniec”:

Nie grzech, lecz obrzydliwość pusta:
Dobrobyt mój i pusta sława,
I lśniących rymów pełne usta,
I dowcip zwinny, i Warszawa.

Nie grzech, lecz smutek i znużenie:
Ten bezwstyd szczęścia codziennego,
I błogość snu poobiedniego,
I wolność – ciężka jak więzienie.

Ratuje – strach, rosnący w piersi,
Zabobon, szczurem biegający,
Rozpacz i łaska zimnej śmierci,
O! nie karzącej. Drwiałej tylko.

[*Wiersz z głuchym końcem, Wiersze, t. 2, s. 156*]

Cokolwiek byśmy mówili o późniejszej, wojennej i powojennej twórczości Tuwima, o nielicznych wierszach, o ogromnie ambitnym zrywie, jakim były *Kwiaty polskie*, cokolwiek by poeta nie pisał, nie umiał przytłumić w sobie tego, co wyraził w tych dwóch wierszach. Jeżeli zechcemy sprawdzić tę hipotezę, sięgnijmy po rozmaite fragmenty, warianty, wiersze nieukończone, pozostawione w szufladzie i opublikowane dopiero po śmierci poety. Wśród tych zapisów lęku i zagubienia znajdziemy także jeden z najbardziej przejmujących utworów poety, zapis cierpienia i nadziei, która – niezależnie od wszystkich innych kontekstów – może być zakotwiczona jedynie w Bogu. Mam wrażenie, że jest to jedyny „czysty” religijny wiersz Tuwima, zapisany trzy miesiące przed śmiercią, 4 VIII 1953 r.:

Pokaż się z daleka,
Choćby z najdalszego,
(Choćby – o sto kroków...) –
Jakoś się dowlokę,
Widmo i kaleka,

Do witania twego!
[...]
Krzyczeć będę z trwogi,
Modlić się wśród drogi,
Konać – a dopełzną!
[...]
Blisko już, bliźniutko,
Zaraz koniec męce:
Już Madonna Polska
Wyciągnęła ręce.

[*Wiersze*, t. 2, s. 446]

Anna Węgrzyniak

Wiersz z głuchym końcem.
O rytmie i śmierci w poezji Tuwima

Nie grzech, lecz obrzydliwość pusta:
Dobrobyt mój i bystra sława,
I lśniących rymów pełne usta,
I dowcip zwinny, i Warszawa.

Nie grzech, lecz smutek i znużenie:
Ten bezwstyd szczęścia codziennego,
I błogość snu poobiedniego,
I wolność – ciężka jak więzienie.

Ratuje – strach, rosnący w piersi,
Zabobon, szczurem biegnący,
Rozpacz i łaska zimnej śmierci,
O! nie karzącej. Drwiącej tylko.

(*Wiersz z głuchym końcem*¹⁾)

Cytowany powyżej tekst, w którym skupia się szereg problemów kluczowych dla poezji i życia autora, skłania do lektury biograficzno-egzystencjalnej. W twórczości Tuwima relacje pomiędzy poezją i biografią układają się różnie, w liryce „ja liryczne” często przedstawia się jako Tuwim (np. w *Trawie*: „Albo obojgu – trawa, / Albo obojgu – tuwim”), w satyrze pojawiają się raczej parabioografie, ale zasadniczo (choć ślady autobiografii często zostają zatarte) w obu przypadkach kontekst biograficzny warto uwzględnić.

Napisany w roku 1931 *Wiersz z głuchym końcem* wyraźnie przywołuje realia biograficzne. Tuwim – najpopularniejszy poeta Skamandra – jest pierwszą gwiazdą na poetyckim Parnasie międzywojennej Polski, a także cieszy się sławą tekściarza w stołecznych kabaretach, co daje niezłe profity, zapewnia wygodne życie. Łatwość pisania zawdzięcza umiejętności składania błyskotliwych rymów i „małpiej” zwinności posługiwania się polszczyzną.

¹ Cytuję wg edycji: J. Tuwim, *Wiersze zebrane*, t. 1–2, oprac. A. Kowalczykowa, Warszawa 1975.

Jako kolekcjoner „czarów i czartów” epatuje publiczność „diabelskim” opętaniem, wyhodowaną na „myszaty” kompleksie rolę, terapeutyczną a zarazem reklamarską. Demoniczny, natchniony (nowe wcielenie Antychrysta), biesowaty, nie tyle sprzedał Diabłu duszę (za dar tworzenia), ile został wybrany, napiętnowany. Taką maskę podsunęły mu uroda i biografia, on ją zaakceptował i wykorzystał (*Szczury, Poeta opętany uprzedza...*).

W przywołanym wierszu dwudzielnej konstrukcji zdań (nie to, lecz tamto) odpowiada wielorako motywowane rozdwojenie psychiczne². Jako sławny poeta podmiot wypowiedzi jest człowiekiem publicznym, jako osoba prywatna czuje się skrepowany „laurem”, lęka się usztywnienia, pragnie emocji, ekstazy, wręcz zadaje sobie terapeutyczne lęki, które wyniosły go na Parnas.

Kolejny wątek lektury wyznacza stale obecna w tej poezji relacja: sztuka – życie, jeśli zaś spróbujemy dookreślić ogólne pojęcie „sztuka”, pojawi się nieostra dziś opozycja: sztuka popularna – sztuka elitarna, „wysoka”. 10 lat po manifestach Nowej Sztuki trudno powiedzieć, gdzie przebiega granica. Tuwimolodzy poświęcili tej kwestii sporo miejsca, sam Tuwim „podkasanej Muzy” trochę się wstydził, a przecież wiadomo, że pisał teksty estradowe nie tylko „dla chleba”. Od czasów gimnazjalnych (współpraca z Bi-Ba-Bo) do wybuchu wojny twórczość estradowa dawała mu dużo radości, analiza dorobku poświadcza stałe przenikanie się elementów poetyckich i estradowych (zwieńczeniem tych praktyk jest artystyczna dojrzałość *Balu w Operze*).

Relacja: życie – śmierć też wymaga dookreślenia obu pojęć. Życie – społeczne i prywatne (pomiędzy nimi napięcia), śmierć – fizyczna, psychiczna i ta, której Tuwim obawiał się szczególnie, czyli wygaśnięcie potencji poetyckiej, kres „natchnienia”, śmierć artysty.

Wymienione pary tworzą wiązkę najistotniejszych problemów autorskiego „ja”. Trudno pominąć czytelną konstrukcję wiersza: po lewej stronie sytuują się zanegowane kategorie eschatologiczne (nie grzech, nie grzech, nie kara), po prawej – negatywne skutki sławy (obrzydliwość pusta, smutek i znużenie, drwina). „Bystra sława”, czyli popularność, zwłaszcza tekściarza, autora szopek, programów, wierszy satyrycznych i piosenek, przekłada się na dobrobyt, wygody, błogość odpoczynku, „bezwstyd szczęścia codziennego”. To rozleniwia, uzależnia, zniewala i pomniejsza, gdyż w opinii krytyków gardzących kulturą masową, żądających od artysty, by zajmował się Sztuką, producent tekstów sprzedaje się pospólstwu.

Sandauer streszcza sens wiersza do takiego samooskarżenia: „Rozmieniam się na drobne, poświęcam to, co we mnie najistotniejsze, dla marności”³ i sugeruje, że nie tylko „kabareciarz kłóci się w Tuwimie z metafizykiem,

² Podobne rozdwojenie spotykamy w wierszu *Mąż i ja* z 1921 r.

³ A. Sandauer, *O człowieku, który był diabłem*, [w:] tenże, *Poeci czterech pokoleń*, Kraków 1977, s. 73.

lecz także ktoś przywiązany do dóbr tego świata – z człowiekiem o moralności ascety⁴. Ten sąd nie przekonuje. Pamiętając o specyfice „mieszkańskiego dwudziestolecia”, na które przypada intensyfikacja zjawisk typowych dla kultury masowej, lepiej czytać ten wiersz w szerokim kontekście kultury formującej beztroski, konsumpcyjny model życia (młodość, wigor, „szczęście codzienne”). Film i estrada chwala życie bezproblemowe (w bezrefleksyjnej błogiej drzemce), bez metafizyki, kary, myślenia o starości i śmierci. Warszawa, przestrzeń życiowych sukcesów poety, funkcjonuje tu również jako synonim metropolii oferującej w nadmiarze produkty kultury masowej oraz taką koncepcję życia, w której do niezaprzeczalnych wartości należą powszechnie pożądane: dobrobyt, wolność i sława. Tymczasem podmiot *Wiersza z głuchym końcem* najwyraźniej nimi pogardza.

Jako obrzydliwość „traktowane” jest tu to wszystko, co współczesnemu, mniej lub bardziej masowemu odbiorcy kojarzy się z sukcesem na rynku kulturalnym, co powinno być niezbędnym atrybutem literackiej gwiazdy, co stanowi projekcję pragnień i marzeń czytelników⁵.

Podmiot-poeta najwyraźniej odcina się od powszechnych oczekiwań, w miejsce wartości, którymi zdaje się pogardzać, wprowadza strach, zabobon, śmierć. Z wartościami powszechnie pożądanymi kojarzy „smutek i znużenie”, „bezwstyd”, „błogość”, nudę biernego, sytego bytowania. A to dla artysty oznacza śmierć. Przed pustką ratuje więc groza, przed śmiercią psychiczną – znieruchomieniem w banalnym „szczęściu codziennym”, ratuje lęk przed śmiercią – zamknięciem (artysty, człowieka), zobrażowaną złamaniem struktury rymowej.

Drobna korekta, burzące porządek „lśniących rymów” przedstawienie dwu ostatnich słów (tylko drwiącej – drwiącej tylko), staje się poetycką figurą „głuchego końca”. Wirtuoz słowa gra na dźwiękach: po serii rymujących się imiesłowów (rosnący, biegający, karzącej, drwiącej) końcowe krótkie „tylko” wybrzmiewa głucho. Mocną pozycję głoski „o” podkreśla współbrzmienie pierwszego i ostatniego „o” w finalnym wersie, pomiędzy pierwszym głośnym akordem (emocjonalne „O!”) i cichym (głuchym) zamykającym zawierają się zrymowane nie-kara i drwina (nie karzącej – drwiącej). Taka organizacja brzmieniowa ilustruje „głuchy koniec”: wytrącenie z rytmu, unieważnienie ludzkich spraw.

„Tuwim żył w grozie” (zapisał Miłosz) i znał wartość grozy. Sandauer zauważa konflikt sybaryty z ascetą, zdaniem Stępnia, który przywołuje Heideggera i Witkacego (*O zaniku uczuć metafizycznych w związku z rozwojem społecznym*), *Wiersz z głuchym końcem* domaga się przywrócenia

⁴ Tamże.

⁵ T. Stępień, *Kabaret Juliana Tuwima*, Katowice 1989, s. 134.

metafizycznej trwogi, będącej naturalną cechą istnienia. Godząc się z tymi opiniami, warto zauważyć osobliwie Tuwimowską, wywodzącą się z popularnej demonologii, jakość tej grozy. To nie tyle echo średniowiecznego *memento mori*, ile strach „szczurem biegający”, wyraźnie nazwany tu „zabobonem” dziecinny lęk (podsycany naiwną wiarą w piekło i demony), wobec którego świadome „ja” umie się dystansować.

„Architektura” tekstu wyraźnie sprowadza grozę istnienia do ciężaru pustej, sytej egzystencji. Trzy zwrotki, a w każdej z nich po jednej stronie trzy zanegowane pojęcia („nie grzech”, „nie grzech”, „nie karzącej”), po przeciwnej zaś stronie – pustka, znużenie i drwina. Porównując *Wiersz z głuchym końcem* np. z wierszem Miłosza *Oeconomia divina* zauważa się istotną różnicę. Miłosz komentuje rozpad świata, natomiast w wierszu Tuwima nie świat się rozpada, lecz podmiot-poeta doświadcza nudy, udręki, braku. *Wiersz z głuchym końcem* nie przypadkiem poprzedza *Sława*:

Więc podziw niezaszczytny i rozgłos krzykliwy
Każą ustom kamienieć i oczom surowieć.

Każą modlić się co dzień o wielkie anielstwo:
Żebyś małym wierszykiem świat na nowo zbawił,
Żeby laury na czole urosły w męczeństwo,
Żeby ten wieniec z cierni skronie twe rozkrwawił.

Te dwa wiersze, każdy w innej poetyce, czytane osobno, można interpretować dość jednoznacznie: *Sławę* – jako pragnienie anielstwa, *Wiersz z głuchym końcem* – jako rozrachunek poety z tekściarzem a zarazem tęsknotę człowieka do uczuć metafizycznych.

Czytane razem unieważniają problem „artysty do wynajęcia”. „Wielka” czy „mała”, obie role jednak męczą, choć dyktują je różne oczekiwania społeczne. Poezja, która karmi się cierpieniem, wymaga przeżyć głębokich, bólu, wyrzeczeń, „anielstwa”. Kabaretowej Warszawce wystarczą emocje banalne, fajerwerki słów, „szatańska” zręczność rymotwórcy. Pozostaje jednak sam imperatyw tworzenia, naturalna potrzeba szukania formy dla „niespokojnych słów”.

„Słowa zlepięone śpiewną wiedzą” korespondują z programem *Biblii cygańskiej*, w strofie ostatniej pojawia się autoironia. Gdyby potraktować retorykę *Sławy* serio, to ów wysoki ton i nazbyt klasyczne zadęcie nie przystawałyby do wiersza obok. Nie po raz pierwszy zwierza się poeta z męki tworzenia i ciężaru sławy (sława zobowiązuje, laur poetycki to wieniec cierniowy, który wymaga od poety zmagania ze słowem), ale czy można serio potraktować modlitwę „o wielkie anielstwo”? W tym kontekście problem sławy wiąże się z niemożnością zaspokojenia społecznych ocze-

kiwań. Wskazują na to epitety „podziw niezaszczytny i rozgłos krzykliwy”. Nazbyt lekko posługuje się Tuwim motywem anioła, by mu uwierzyć w pragnienie anielstwa:

Zaženowany swym anielstwem
udaję (dosyć źle) człowieka.
I serce, aż nieludzko czerstwe,
Zacinam w samotności. Czekam.
(Oczekiwanie)

W tomie *Biblia cygańska*, tuż za *Wierszem z głuchym końcem*, umieścił poeta *Dancing*:

O jak błogo w nocnym barze,
[...]
Kiedy kopią, szarpia, ranią
Żarem, wrzaskiem, śmiechem, brzękiem,
Cóż dziwnego, że jak anioł
Na niebiańskiej łączce klęczę?

Mając na uwadze to, że od sławnego poety oczekuje się, by w imię „anielstwa” ascetycznie gardził codziennym szczęściem (bo tego wymaga status uwieńczonego laurem, a więc uwięzionego w roli), „wolność ciężka jak więzienie” można interpretować jako przymus wewnętrzny – do tworzenia (nie wyłączając innych obszarów zniewolenia, np. sytuacji społeczno-politycznej).

Znaczące wydaje się umieszczenie tych wierszy w parze. Naprzód sztywna, nieznośnie retoryczna, anachroniczna *Sława*, a zaraz po niej lekki, jakoś współczesny *Wiersz z głuchym końcem*. Jeden z lepszych wierszy Tuwima, będący paradoksalną pochwałą życia w grozie, za czym stoi przekonanie o lękowym charakterze tworzenia. Bo dla Tuwima poezja jest ekstazą, pracą serca „które kontroluje metrum”⁶.

Diabelskie piętno na pół twarzy od dziecka sprzyjało temu, by traktować go jak odmienia, hodował więc „zabobony” rozczytując się w księgach czartowskich. Jego „szatańska” uroda, „płomienne” gesty recytatora „Pod Picadorem”, skandal towarzyszący *Wiośnie*, a także programowa pochwała „barbarzyństwa” – to wszystko pracowało na legendę poety demonicznego. Z natury i z przekonania był ekstatykiem. Ów rozmodlony „Prorok Nowego”, który wszędzie „węszy” boskie ślady życia, elektryzował widownię biologiczną siłą młodości. Obrazowanie Tuwima wyróżnia się nadużywaniem leksyki myśliwskiej, walecznej, drapieżnej (*Rzeź brzoź*), lecz ta kreacja Dzikusa-Mocarza jest maską przeciw słabości. To pancerz, skrywający

⁶ Posługuję się cytatem z wiersza Rafała Wojaczka *Że lampa, że krąg światła*.

kompleksy, urazy, lęk przed odtrąceniem. Będąc innym był obcy, a zainteresowania demonologiczne z pewnością dały mu wiedzę na temat powiązań czarta z antysemityzmem. W folklorze stereotypowym wyobrażeniom Żyda, który zarazem fascynuje i odpycha, przypisuje się takie cechy jak: witalność, „szatańskość” i dużą potencję seksualną. Nie przypadkiem Artur Sandauer za motto do eseju o Tuwimie przyjął cytat z jego *Groteski*: „...śród Żydów jest najwięcej czartów...”⁷. Ulegając pokusom „czartowskim”, młody poeta wykorzystał ludowy stereotyp Złego do budowania swego autoportretu. Już w 1914 r. napisał *Kusego*, potem – w różnych konwencjach (poważnie, groteskowo, kabaretowo) – uwodzi odbiorców nadludzką mocą.

W poetyckim świecie Mocarza odbywa się Wielkie Polowanie: na Kobiętę, Boga, Poezję. I trudno pomiędzy tymi trzema przedmiotami pożądania ustalić granice. Dla natury ekstazy i religijnej „boskie” oznacza bezrozumną siłę, która go niesie rytmicznie wymuszając „modlitewny śpiew”. *Czyhanie na Boga* dyktuje nieokreślone „coś”, wyrażające się w „rozdrzaniu” domagającym się ekspresji. Również później, po odrzuceniu naiwnego panteizmu, poetyckie autodefinicje zazwyczaj kojarzą skończone (ciało) z nieskończonością (wieczność). Z określeń: „ciało pnące się w niebo”, „świątynia kipiąca słowami” (*Kościół*) można wnioskować o somatycznej kryptoreligijności poety ekstazy, który wierszem wznosi się ponad trwogę istnienia, lęki, poczucie niespełnienia. „Prawdziwy Tuwim – to strach przed kształtami rzeczywistości, to popłoch wszystkich zmysłów w obliczu tajemnicy życia”⁸.

Ten strach jest siłą motoryczną jego poezji (od *Czyhanie na Boga* do *Balu w Operze*) i nadrzędną, niezbywalną wartością. Z drugiej strony poeta świadomie wkłada maskę Złego. Bawiąc się swoim „czartostwem”, oswaja lęk (antysemicką „gębę” nosi z godnością), a przy okazji wykorzystuje „szatańską” moc do uwodzenia publiczności:

Melonik mój, krawacik mój,
Ubranko kuse, wcięte,
Ach, wszystko, wszystko, jak ten strój,
Na dudka wystrychnięte!

(*Wizyta*)

Jednakże ta kabaretowa gra z wiecznością nie satysfakcjonuje człowieka religijnego, który ma naturalne zapotrzebowanie na metafizykę. *Wizyta* to rzecz o

⁷ A. Sandauer, dz. cyt., s. 65.

⁸ M. Jastrun, *Pamięci Juliana Tuwima*, [w:] J. Tuwim, *Dzieła* t. 1–2, red. J. W. Gomulicki, J. Iwaszkiewicz, A. Słonimski, Warszawa 1955, s. 8.

zaprzedaniu się piekłu (banalności), oddaniu duszy (trywialnemu, kabaretowemu) czartowi, słowem o wystrychnięciu chlystkowego Fausta, bubka na dudka. [...] Z pozoru Tuwim odgwizdał kuplecik, kabaretowy, ale wielce współczesny, o szatańskiej zamianie głębi na powierzchnię, duszy na cacka świata, osobowości na doraźny sukces, intensywności doznań na ekstensywne kolekcjonerstwo błahych przeżyć [...], w rzeczywistości raz jeszcze i raz jeszcze zaciaga zręczny parawan demonizmu, taniej metafizyczki, efektownej, sprawdzonej w kulturze konwencji, nad prawdziwą grozą istnienia, nad arsenałem lęków i utajonych fobii⁹.

Pod powierzchnią błyskotek zawsze czai się tutaj strach przed pustką, niezgoda na „zatraconą duszkę” czy też „duszyczkę” (*animula*, *wagula*, *blandula*). I dlatego Tuwim egzorcyzuje Pustkę poezją. Ucieka w rytmy „miłosne”, zrodzone w męce tworzenia (cokolwiek to znaczy). Z lęku przed znieruchomieniem oddaje się rozkoszy „obcowania z Bóstwem, Światłością”. Porażony pustką prokuruje metafizykę. Paradoksalnie, przed śmiercią ucieka w śmierć, hodojuje lęki, konserwuje zabobony. Bo tylko tam, w zabobonnym „świecie naiwnym” jest miejsce na tajemnicę, wyobraźnię, małe demony i prawdziwe „strachy”. Zabobon, dowcip i stale powtarzający się motyw śmierci – to zestaw cech Tuwimowskich, a także skamandryckich.

Większość Skamandrytów to nasze najbardziej niepohamowane wesolki. [...] Szopka warszawska parę sezonów trzymała się ich dowcipem. Otóż daremnie szukałoby się podźwiewku tej nuty w ich oficjalnej produkcji. Połowa przynajmniej tych pięknych wierszy jest o śmierci. Czyż nie jest czymś trochę sztucznym podobnie szczelny rozdział: łobuzerski humor od kuchni, a dystygowana śmierć w salonie od frontu? Czy raczej nie to wszystko – zespolone razem – dałoby pełną fizjonomię?

– tak recenzował wieczór poetycki Skamandrytów w marcu 1926 r. Boy-Żeleński¹⁰.

Ów komentarz wykorzystał Sandauer, skądinąd trafnie wskazując opozycje: kabareciarz – metafizyk, witalista – mortalista. Istotnie, motyw śmierci jest w twórczości Tuwima obecny od początku, by wspomnieć zachowany w rękopisie cykl *Śmierć* z 1913 r. Można tłumaczyć to „rozstaffieniem”, czy ogólniej – ciążeniem Młodej Polski, co nie zmienia faktu, że śmierć go fascynuje (można ten motyw badać w kilku porządkach). Śmierć pojawia się w ekstatycznym peanie na cześć życia i w lirycznej impresji, towarzyszy refleksji metapoetyckiej, przenika do metafory. W poezji wczesnej zachwyty jest podszyty przerażeniem, w twórczości z lat trzydziestych obsesja śmierci wyraźnie narasta i kulminuje w apokaliptycznym balu.

Oprócz wczesnych wierszy utrzymanych w poetyce impresjonistycznej czy ekspresjonistycznej, na uwagę zasługuje zakorzenienie Tuwimowskich wyobrażeń śmierci w folklorze. W opinii Wyki „zjawisko śmierci – jako

⁹ A. Wiatr, *Ekspres Tuwim*, „Twórczość” 2001, nr 5, s. 45.

¹⁰ Cyt. za: A. Stawar, *O Gałczyńskim*, Warszawa 1959, s. 141.

dosłownie materialne, związane z prowincją, z ludowymi wyobrażeniami, z rozkładem ciała, pogrzebem, cmentarzem [jest tutaj] pozbawione metafizycznego odnośnika'¹¹. Badacz widzi w tym próbę opanowania obsesji, za najlepszy wiersz uznaje *Piosenkę umarłego*, która wraz ze *Strzyżeniem* (z *Treści gorejącej*) i *Dumami* (z *wierszy ocalałych*) tworzy „mały tryptyk poetycki”, będący prezentacją trzech różnych postaw wobec śmierci: buntu (*Strzyżenie*), rezygnacji (*Dumy*), „filozoficznego wybiegu” polegającego na zbudowaniu sytuacji obronnej, w której śmierć przestaje być zjawiskiem nieodwracalnym (*Piosenka umarłego*). Zdaniem Wyki, Tuwimowska wizja zaświatów ma charakter groteskowy, ponieważ ich mieszkańiec ukształtował się w kręgu innych wartości niż bohater ludowy. W pieśni staropolskiej na „zielonej łące” dusze oczekiwały na rozstrzygnięcie ich zaświatowego losu, by św. Piotr lub anioł przeprowadził je do piekła, czyśćca lub raju. „Zatraconą duszkę” Tuwima (a przypomina ona jarmarczny wizerunek anioła) sam zmarły próbuje zawrócić z wytyczonej przez tradycję drogi (wracaj ze mną do miasteczka i stań u trumniarza na wystawie). Taka gra może symbolizować utratę metafizycznej perspektywy, zaś budowanie sztucznego raju – potrzebę jej odzyskania.

Z kolei Ireneusz Opacki interpretuje ów powrót duszy do miasta (gdzie w witrynie zakładu pogrzebowego odgrywa ona przedstawienie) jako „zatrącenie” się w aktorskiej wspólnotcie, utratę „duszy indywidualnej” na rzecz wspólnotowych rytuałów.

Staną gapie za szybami
A ty ruszaj skrzydełkami,
A ty ruszaj sztywną nóżką
Zatracona moja duszko.

Nawet śmierć – zauważa badacz – nie jest prywatna, bo „świat mieszczańskiej wspólnoty nie zna wartości indywidualnych, nie zna wagi intymności i prawdziwości rzeczy jednostkowych”¹².

Warto podkreślić, że w groteskach Tuwima z okresu dojrzałego liryka korzysta z technik kabaretowych służących budowaniu dystansu, co tym samym komplikuje przekaz. Trudno powiedzieć o jakiej śmierci mowa, fizycznej czy psychicznej. Podobnie w *Strzyżeniu*, gdzie lustro odbija twarz, stan bezruchu, odrętwienia, psychicznej śmierci „porażonego”. Tutaj słychać „brzęk nożyc” (aluzja do Parki), we fraszce *Śmierć* – jeden ruch noża (lekkie, dowcipne, kabaretowe użycie motywu mortalnego):

¹¹ K. Wyka, *Dusza z ciała wyleciała...*, [w:] *Literatura. Komparatystyka. Folklor*, Warszawa 1968, s. 618.

¹² I. Opacki, *Rousseau mieszczańskiego dwudziestolecia*, [w:] *Skamander. Studia z zagadnień poetyki i socjologii form poetyckich*, pod red. tegoż, Katowice 1978, s. 50.

Jak brzytwą masło, tak przetnie mózg;
Jak kamień w wodę – cicho: plusk.

Są dwa rodzaje śmierci: fizyczna, czyli proces starzenia się i rozpadu, wreszcie zgon – akt ostateczny, przejście w inny wymiar, zanurzenie w chaos (tu: woda). Materię obrazową podsuwają mity i wyobrażenia religijne oraz ich odpryski zakonserwowane w języku. Innym rodzajem śmierci jest rytualizacja życia, podporządkowanie się społecznym stereotypom, automatyzacja zachowań (*Straszne mieszkania*). W zasadzie, śmierć – nazwana po imieniu, czy tylko sugerowana, śmierć jako nieodłączna towarzysząca życia – była i będzie w poezji (w literaturze, w sztuce) stale obecna. Dla Tuwima – jak się zdaje – większym problemem jest śmierć twórcza. Można zaryzykować twierdzenie, że wszystkie jego szaleństwa metapoetyckie, stały autotematyzm i męka tworzenia wynikają z lęku przed zamilknięciem. Bo dla Tuwima tworzenie jest równoznaczne z życiem. Młodzieńczej, witalnej koncepcji życia odpowiada żywiołowy, energetyczny „śpiew” „czyhającego na Boga” dzikusa, wraz z dojrzewaniem-dorastaniem pojawia się potrzeba ładu, odniesienia do jakiejś „biblii”, choćby „cygańskiej” – „niepisanej, wędrownej, wróżebnej”, do której prowadzą zmysły i przeczucia. Tuwim magiczny, matematyczny, alchemiczny, prestidigitator i archeolog mowy, klasyk i słowiarz, natchniony czy rzemieślnik¹³ – czaruje rytmem, grą dźwięków, własną, niepowtarzalną melodią „śpiewu”. Poezją ucieka w życie przed znieruchomieniem, zastygnięciem w pozie, w roli klasyka czy kabareciarza – bez różnicy.

W liście z roku 1940 adresowanym do Bolesława Micińskiego poeta wyklada swoją teorię poezji:

Nic nie piszę, nic nie myślę; tępota taka, że pień jest przy mnie – brzytwą. Niech Pan, broń Boże, nie myśli, że żartuję. Zestawienie kilkunastu słów w jedną maleńką strofę wydaje mi się niedoścignionym ideałem. Oczywiście w taką strofę, która byłaby świeża, nowa, niezwykła i jednocześnie całkiem pozbawiona sensu. Bo szarych strofideł z sensem pisać nie chcę i nie będę. I to, żeby było ładnie – też mnie nie nęci. [...]

Dalej: czy celem moich „męczarni twórczych” (dygotania w niewynikłym jeszcze rytmie, wydrapywania z opornych rzeczy i zdarzeń najistotniejszych słów, ugrupowania ich w związki wybuchowe, doprowadzenia zdań do wrzątku, aby w pewnej chwili ścinać je mrozem ostatecznej formy – i mnóstwo innych potwornych trudów – czy celem tego wszystkiego ma być: a) odbudowa niepodległej Polski [...], b) szczęście przyszłych pokoleń [...], c) „wkład do literatury nieprzemijających wartości artystycznych, które świadczą o nieprzerwanej walce człowieka o dobro, prawdę i piękno”, d) zastępcze zaspokojenie w ten sposób nieosiągalnych na ziemi rozkoszy EROS-tycznych, e) żeby być sławnym; mieć większy pogrzeb; zarobić i przepić, f) że muszę; że inaczej nie mogę (ależ przyczyna nie może być celem); g), h), i), j) k) etc. etc. – niech mi Pan koniecznie odpowie, który z tych domniemyanych celów usprawiedliwiałby: a) mękę tworzenia, b) mękę nietworzenia.

¹³ Zob. J. Sawicka, „Filozofia słowa” Juliana Tuwima, Wrocław 1975.

Coś w tym przecież musi być, że impotencja poetycka [...] wtrąca człowieka w nieopisaną rozpacz, o myśli samobójcze przyprawia. Niech mi wolno będzie samemu wyrazić pewien domysł:

Stany poetyckie (raczej: poezyjne), tzw. natchnienia (Łaski) i realizowanie ich („pisanie”) na pewno zbliżają ich doznawcę (!) do Bóstwa, Siły Pierwszej, Światłości (nie ma ani krzty „mistycyzmu” w tych określeniach; to takie realne jak stół i kanapa). A bez zbliżenia do istotnego źródła życia, do tzw. przez laików „irrationalnej” (a dla poety realnej, jak krzesło i szafa) wartości, usprawiedliwiającej bytowanie – ziębnie się i w śmierć się zapada na ziemi. I wszystko to, co Wielka Idiotka, zwana ludzkością, wyrabia na świecie, wszystkie bezeceństwa, gwałty, wojny, wrzaski, polityki, teorie ekonomiczne i socjalne etc. etc. – wszystko to w jednym ma przyczynę: że i oni, tj. ludzie, chcieliby (a nie mogą) Zbliżyć Się, podświadomie czują potrzebę posiadania najkrótszej (bezpośredniej) drogi do szczęścia (celu ostatecznego każdej istoty), i przezuwają dranie, że poeci jakoś mogą – i dlatego ich tak czczą i nienawidzą jednocześnie. Twórczość jest doprawdy przewycięzaniem śmierci; lepiej: przewycięzaniem. A to nie lada satysfakcja, kochany Panie Bolesławie! Więc gdy jej nie ma, upodabnam się do tej zbrodniczej szajki, której się zdaje, że budując różne czikaga i latając w aeroplanach „pcha świat naprzód” (so genannter „postęp”). A świat i życie są w najgłębszej swej istocie – nieruchome. Jest to trwanie. Dwa są na świecie możliwe współzycia: z kobietą i z bóstwem. Wszystko inne (państwa, narody, klasy, rasy itp. wymysły) – do chrzanu. (Współzyciem z kobietą nazywam miłość dla niej)¹⁴.

Od *Czyhania na Boga* po wiersze ostatnie Tuwim pozostaje poeta kryptoreligijny. Być poetą to doznawać stanu Łaski. „Natchnienie jak śmierć nadciąga” – ładnie powiedziane, ale co znaczy, nie wiadomo. „Stany poezyjne” to stany mistyczne, rozkosz obcowania z Absolutem (jakkolwiek go definiować), dotknięcie Tajemnicy. Naturalnie Tuwim nie jest odkrywca, broni okopów Poezji Natchnionej, dla której uzasadnienie znajduje w tradycji i własnej psychosomatyce. Dziś powiedzielibyśmy, że „wyraża niewyraźne”, w oczekiwaniu na „łaskę zimnej śmierci” rytmicznie buja się na granicy światów, buntuje się przeciw milczącemu trwaniu. Złamanie rytmu to powrót do stanu zerowego, do trwania. Poetycka tajemnica zawiera się w jednym, niepowtarzalnym – muzycznym – układzie słów, a taka teoria poezji odsyła do Leśmiana:

Najpierw rytm, a potem słowa. Idą w ślad za tym właśnie śpiewnym nawoływaniem, które je wabi i pociąga, i zmusza do ułożenia się tak właśnie, ażeby stały się niespodzianką, objawieniem – czymś żywotniejszym od samego życia. Upojone rytmem tańczą [...] i porywają do tańca te tylko myśli i uczucia [...] które zaczynają istnieć [...] w tym objawieniu słownym – w tym tryumfującym górowaniu nad beztwórczą i martwą, chociaż ruchliwą i zgiełkliwą codziennością¹⁵.

¹⁴ J. Tuwim, *Listy do przyjaciół-pisarzy*, oprac. T. Januszewski, Warszawa 1979, s. 190–192.

¹⁵ B. Leśmian, *Z rozmyślań o poezji*, [w:] tenże, *Szkice literackie*, oprac. J. Trznadel, Warszawa 1959, s. 84.

Kojarząc pojęcia przeciwstawne „rozpacz i łaska”, *Wiersz z głuchym końcem* dobrze eksponuje typowy dla Tuwima ambiwalentny stosunek do śmierci:

Natchnienie jak śmierć nadciąga. Och, senność ostateczna
I szklane zapatrzenie, i strach wielkiego zawrotu!

[...]

Boże, zamknięty w człowieku! Śpiewające konanie!

Jużeśmy rozdzieleni! Już obaj wolni.

(*Wiersz*)

Przed pustką jałowego „trwania” w banalnym dosycie chroni zabobonny lęk przed śmiercią. Rzec można, iż śmierć awansuje tu do roli muzy, jej zawdzięcza poeta „dygotania w niewynikłym rytmie”, które domagają się kształtu, a więc formy, układu słów, „lśniących rymów” i „zwinnego dowcipu”, tego czym uwodzi admiratorów poezji Tuwima dynamiczna, „warcząca” ostatnia strofa *Wiersza z głuchym końcem*.

Jacek Brzozowski

Kilka słów o ostatnim wierszu Tuwima

Ostatnim wierszem Tuwima są *Hołdy*, brulionowy urywek związany ze śmiercią Gałczyńskiego:

A to co za makabryczna kolejka?
Kto do Cienia z hołdami się tłoczy?
Dobrze, cieniu, że masz martwe oczy,
Jeszcze lepiej, że i usta twoje
Śmierć wieczystym zamknęła spokojem,
Miłosierna Śmierć Dobrodziejka,
A najlepiej, że już nie masz siły,
[...]¹

Gałczyński zmarł rano 6 grudnia 1953 r. „Bezpośrednią przyczyną śmierci było pęknięcie aorty”². Pogrzeb odbył się trzy dni później, 9 grudnia.

Nie można wykluczyć, że Tuwim zaczął pisać wiersz zaraz po śmierci Konstantego Ildefonsa; tak też przed laty oznaczał czas jego powstania Janusz Stradecki: „wiersz napisany bezpośrednio po śmierci K. I. Gałczyńskiego”³. Bardziej prawdopodobne jednak, gdy zważyć realia utworu, że poeta zapisał siedem linijek *Hołdów* po pogrzebie autora *Niobe*. Czy jednak, jak w *Kalendarium* z 1986 r. notował Stradecki⁴, również bezpośrednio, tj. jeszcze 9 grudnia, nie wiadomo. Przyjąć więc wypadnie jako termin *a quo* datę pogrzebu, jako termin *ad quem* – kilka następnych dni, najpewniej jednak nie później niż 17 grudnia, dzień wyjazdu Tuwima do Zakopanego.

Poeta nie dokończył wiersza. Niewykluczone, iż sugestie Stradeckiego, że wiersz powstał bezpośrednio pod wrażeniem bądź śmierci, bądź

¹ Cytuję za: J. Tuwim, *Pisma zebrane. Wiersze 2*, oprac. A. Kowalczykowa, Warszawa 1986, s. 447.

² K. Gałczyńska, *Gałczyński*, Wrocław 1998, s. 201.

³ J. Stradecki, *Julian Tuwim. Bibliografia*, Warszawa 1959, s. 453.

⁴ J. Stradecki, *Kalendarium życia i twórczości Juliana Tuwima*, [w:] J. Tuwim, *Pisma zebrane. Wiersze 1*, s. 187: „9 XII bierze udział w pogrzebie K. I. Gałczyńskiego. Bezpośrednio po pogrzebie pisze ostatni (nie dokończony) wiersz *Hołdy*”.

pogrzebu Gałczyńskiego, miały tę niedokończoność usprawiedliwiać. Dlaczego jednak wiersz pozostał tylko fragmentem, niepodobna ani powiedzieć, ani w ogóle tego dociekać. Można tylko zauważyć, że jest rzutem brulionowym tak, jak wiele wierszy z ostatnich lat Tuwima, wyjąwszy te, które stanowiły trybut pisarza dworskiego (*Ab urbe condita*, *Sztandar*, *Złoto*, *Okrzyk*, *We mgle*, *Spotkanie w roku 1952*, *Do Jerzego Borejszy*, *Do córki w Zakopanem*, *Do narodu radzieckiego*, *Ex Oriente...*). Mówiąc inaczej: jest niedokończonym wierszem poety, który od blisko dziesięciu lat miał zasadnicze problemy z pisaniem wierszy. Co w tym wypadku, można przypuszczać, musiało być dla niego szczególnie dotkliwe.

Tuwim bowiem bardzo przeżył śmierć autora *Kolczyków Izoldy*:

Wiadomość o nagłym zgonie Gałczyńskiego – pisała Halina Kosskova, sekretarka Tuwima – spadła na poetę jak grom z jasnego nieba. Przez parę dni nie mógł przyjść do siebie. 7 grudnia, w dzień po śmierci Gałczyńskiego, dostałam telefon, żeby nie przychodzić, bo poeta źle się czuje. Następnego dnia znalazłam go bardzo zmienionym. Był niewyspany, zdenerwowany, rozdrażniony. Nawiedzały go jakieś ponure myśli, rozmawiał o chorobach. Parę razy wypytawał mnie, jak się czuję, kiedy boli mnie serce. Nie mógł się skupić, nie mógł czytać. Nie byłam na pogrzebie Gałczyńskiego, ale opowiadali mi obecni, że Tuwim płakał. Śmierć ta wstrząsnęła nim głęboko. Rozstrój nerwowy powiększał się z każdym dniem⁵.

Nie mniejszym przeżyciem był sam pogrzeb.

Gałczyńskiego pochowano na Cmentarzu Wojskowym na Powązkach. Trumnę z ciałem poety wystawiono w Domu Przedpogrzebowym 9 grudnia o godzinie dziewiątej. Wartę honorową pełnili pisarze. Jarosław Iwaszkiewicz wspominał:

Na pogrzebie Gałczyńskiego staliśmy we dwóch, ostatni, na warcie. Cywilny, zimny i niepokodny pogrzeb Gałczyńskiego był trudnym przeżyciem. Julek czuł się już źle i na warcie nie mógł stać długo. Umówiliśmy się z Andrzejewskim, że zastąpi go po paru minutach. Staliśmy twarzami do siebie i widziałem, że Tuwim jest błydy jak trup. Gdy Andrzejewski miał go zastąpić, zerwał laurowy listek z wieńca leżącego na trumnie i schował go sobie na sercu⁶.

Pogrzeb rozpoczął się o drugiej po południu:

W kondukcje pogrzebowym – według PAP-owskiej relacji zamieszczonej w „Trybunie Ludu” – obok rodziny wybitnego poety kroczyli: Minister Kultury i Sztuki – Włodzimierz Sokorski, prezes Związku Literatów Polskich – [Leon] Kruczkowski, najwybitniejsi polscy literaci, m.in. Broniewski i Julian Tuwim, oraz przedstawiciele młodzieży i bardzo licznie przybyli mieszkańcy stolicy.

⁵ *O moim szefie*, [w:] *Wspomnienia o Julianie Tuwimie*, red. W. Jedlicka, M. Toporowski, Warszawa 1963, s. 269–270.

⁶ *Trzydzieści pięć lat. 1918–1953*, [w:] *Wspomnienia o Julianie Tuwimie*, s. 457.

Nad otwartą mogiłą przemówił w imieniu Zarządu Głównego Zw[iązku] Literatów Polskich – J[arosław] Iwaszkiewicz, podkreślając wielkie zasługi K. I. Gałczyńskiego dla rozwoju literatury i poezji polskiej. [...]

W gorących, wzruszających słowach pożegnał zmarłego w imieniu przyjaciół Henryk Ładosz.

W imieniu Rządu przemówił minister Kultury i Sztuki – W. Sokorski, wyrażając głęboki żal z powodu dotkliwej straty, jaką wskutek zgonu K. I. Gałczyńskiego poniosła literatura naszego kraju. „Poezja Gałczyńskiego – stwierdził m. in. minister Sokorski – jest głęboko związana z życiem naszego narodu, przepojona miłością do ludu polskiego i stąd też wyrasta jej wielkość. Twórczość Gałczyńskiego wzbogaciła poezję i literaturę polską w dzieła o nieprzemijającej wartości”.

Następnie minister Sokorski udekorował trumnę Zmarłego Krzyżem Oficerskim Orderu Odrodzenia Polski.

Na mogile poety złożono liczne wieńce i wiązanki kwiatów⁷.

Nieco inaczej wyglądał ten pogrzeb we wspomnieniach jego uczestników:

Pogrzeb Konstantego na cmentarzu, ale nie w Alei Zasłużonych. Prosta, wysoka melodia skrzypiec, którą wiatr odnosi. Nie malowana, ciężka trumna. Brzózki. Iwaszkiewicz mówi nad wykopanym dołem: „Jakie to szczęście być takim poetą, jakim był Gałczyński. Ale nieprędko nasza ziemia polska, obfita w poetów, wyda jemu równego”. Natalia wzięła jeden kwiat z mogiły i szybko, prawie biegnąc, szła do wyjścia⁸.

– A potem był smutny pogrzeb. Bardzo skromny pogrzeb, garstka ludzi i śmiertelnie błada Natalia z córką Kirą, i straszliwie zasmuceni przyjaciele, i nieznajomi, rzucający kwiaty na świeżą mogiłę. Czytelnicy. Byliśmy na tym pogrzebie z żoną. Pojechaliśmy z Tuwimami i razem z nimi wracaliśmy. Tuwim powiedział: „Biedny Kostek. Och, te pogrzeby polskich poetów”.

Nazajutrz pojechaliśmy, znów z Tuwimami, do Natalii. Kira bezgłośnie płakała w ramionach Tuwima. Gdy weszliśmy do pokoju Konstantego, Julek miał zaczerwienione oczy⁹.

Nie wiem, jak to się stało, że nie pochowano go w Alei Zasłużonych na Powązkach. Spoczął na Powązkach tych drugich, dalszych, cywilnych i także nie w tamtejszej Alei Zasłużonych. Był to jeden z najsmutniejszych pogrzebów, jakie pamiętam, może najsmutniejszy. Dzień był późnojesienny, jeszcze nie zimowy: bez deszczu, lecz szary, wilgotny i bardzo chłodny, choć nie mroźny. Ludzi nie było wielu i wszyscy milczący, ale chyba nie tylko dlatego, że pogrzeb i żałoba; pewnie też i z nieszczęsności, że tak się to właśnie wszystko odbywa, jakby po kryjomu, że w niemożności wobec wszelkiego blasku i chwały chowa się poetę. Już nie pamiętam – w ostatniej czy może przedostatniej warcie, w drobnej i ubogiej kapliczce żałobnej przy ostatniej bramie cmentarza stałem przy trumnie razem z Tuwimem, który za trzy tygodnie też nagle miał zejść z tego świata¹⁰.

⁷ *Pogrzeb K. I. Gałczyńskiego*, „Trybuna Ludu” z 10 grudnia 1953, nr 343, s. 2.

⁸ *Przedmowa*, [w:] *Wspomnienia o K. I. Gałczyńskim*, przedm. i red. A. Kamieńska i J. Śpiewak, Warszawa 1961, s. 11.

⁹ A. Stern, „*Dans l'eau d'amour et de folie...*”, [w:] *Wspomnienia o K. I. Gałczyńskim*, s. 432.

¹⁰ J. Andrzejewski, *Z dnia na dzień. Dziennik literacki 1972–1979*, t. 2, Warszawa 1988, s. 417. Pisarz dodawał, że „w imieniu czynników oficjalnych przemawiał nad grobem Jan Wilczek, podówczas wiceminister kultury i sztuki; ze strony przyjaciół chyba Stanisław Ryszard Dobrowolski”. Są to mylne informacje: wiceminister Wilczek przemawiał na uroczystości pogrzebowej po śmierci... Tuwima, 29 grudnia w Zakopanem; z kolei Dobrowolski opublikował w 308 numerze „Życia Warszawy” z 29 grudnia wspomnienie... *O Julianie Tuwimie*.

W trzy dni później na warszawskich Wojskowych Powązkach odbył się cichy pogrzeb. Z dała od zasłużonych, z Bachem granym przez ucznia na skrzypcach. Z jedynym odznaczeniem, jakie otrzymał – Krzyżem Kawalerskim Orderu Odrodzenia Polski.

Pośmiertnie¹¹.

Sam poeta tak pisał 14 grudnia do Adama Ochockiego o tych przeżyciach:

ciężkie i smutne miałem dni: śmierć Gałczyńskiego wstrząsnęła mną do głębi. Długa, nawet nieustająca będzie żałoba każdego poety polskiego po tym Wielkim Czarodzieju...¹²

Niezwykłe silne, nieklamane przeżycie. Co więcej, dotyczące materii w wypadku Tuwima absolutnie zasadniczej: śmierci oraz kondycji poety. Nie mógł więc Tuwim – pozwolę sobie na demagogiczne podsumowanie – nie napisać o odejściu Gałczyńskiego, Wielkiego Czarodzieja. Nie mógł zaś tym więcej nie napisać właśnie on, który niegdyś sam był Wielkim Czarodziejem, i który od lat być nim już nie umiał. Zaczął zatem pisać... Zaczął pisać – co?

Trudno powiedzieć. Nie wiadomo bowiem, czy urymkowi brakuje – a że brakuje, świadczy przecinek po słowie „siły” – jednego wersu czy też jakiegoś dłuższego dalszego ciągu (stroficznego? stychicznego?). W pierwszym wypadku mielibyśmy ironiczny epigramatyczny oktet o niekonwencjonalnym układzie rymów (abbccad[?]) i zapewne poincie w wersie ósmym. W drugim wypadku być może – tym więcej, gdy pamiętać, że był Tuwim autorem *Balu w Operze* – iż czegoś by się czytelnik dowiadywał o samych hołdach: prezesa Kruczkowskiego? ministra Sokorskiego honorującego poetę wymuszonym pośmiertnym orderem?...

Trudno zatem cokolwiek pewnego powiedzieć o intencjach poety. Wszystko, co można w tym wypadku zrobić, to wyliczyć składniki tudzież walory siedmiu linijek *Hołdów*.

Zaczął więc Tuwim pisać wiersz znakomity wierszowo: niebanalne rymy i oryginalny ich układ; zmienny, dyktowany zarówno ironią, jak emocjami, rytm nieregularnie miarowego sylabowca; wyrazista, bliska conceptowi, a jednocześnie daleka od efekciarskiej conceptowości osnowa poetyckiego dyskursu, oparta na stopniowaniu przysłówka („dobrze...”, „lepiej...”, „najlepiej...”).

I zaczął pisać – prosto a przewrotnie osadzony właśnie na owej gradacji tego, co dobre, lepsze i najlepsze – wiersz świetnie ironiczny, z gruntu rzeczowy, daleki od publicystycznej dezynwoltury, jakże częściej u niego w przeszłości. Wiersz o śmierci, która demaskuje fałsz, zakłamanie i obłudę.

¹¹ K. Gałczyńska, *Konstanty syn Konstantego*, Warszawa 1983, s. 164.

¹² *Listy do przyjaciół-pisarzy*, oprac. T. Januszewski, Warszawa 1979, s. 404.

I jednocześnie – zgodnie z koncepcją śmierci, do jakiej doszedł przed laty („odwieczna siła, nadająca ostateczny sens życiu i sztuce”¹³) – wiersz o śmierci, która, „Miłosierna Dobrodziejka”, ocala to, co zasadnicze oraz przynosi absolutny spokój.

Możliwe również, że zaczął pisać, nazwawszy bohatera „Cieniem”, swój norwidowski – norwidowski z ducha, nie z litery – wiersz o śmierci tego, w kim widział Wielkiego Poetę. Zaczął pisać swój, wobec Norwidowego wiersza pomyślany *à rebours*, „Gałczyńskiego pamięci żałobny rapsod”. Czy też – uczestnik smutnego pogrzebu, rażąco dalekiego od ceremoniału należnego poecie – swój, oryginalny, osobny, przewrotny odpowiednik wiersza *Coś ty Atenom zrobił, Sokratesie...* Swój, gdy pamiętać o realiach lat czterdziestych i pięćdziesiątych, poetycki epilog „sprawy Gałczyńskiego”¹⁴.

Znakomicie się ten niedokończony wiersz rozpoczyna. Wiersz poety, który od dawna przestał być Wielkim Czarodziejem. Poety, który niekiedy układał i drukował wiersze, jakich oczekiwał mecenas. I poety, który prywatnie, w brulionowych zapiskach i notatkach, chyba stanął na progu jakiejś przemiany, istotnej i godnej uwagi¹⁵. *Hołdy* są tej przemiany świadectwem jednym z najmocniejszych.

¹³ J. M. Rymkiewicz, *Skamander*, [w:] *Literatura polska 1918–1974*, red. naukow: A. Brodzka, H. Zaworska, S. Żółkiewski, t. 1: *Literatura polska 1918–1932*, Warszawa 1975, s. 333.

¹⁴ Ostatnio pisał o „sprawie Gałczyńskiego” M. Zawodniak, *Literatura w stanie oskarżenia. Rola krytyki w życiu literackim socrealizmu*, Warszawa 1998, s. 98–114. Jak daleko sięgała niechęć – by posłużyć się określeniem z epoki – „czynniki oficjalnych” do Gałczyńskiego, świadczy fakt, iż cenzura objęła nawet drukowaną w pięciu egzemplarzach klepsydę od rodziny: w formule „wielki poeta” wykreślono słowo „wielki” (informacji tej udzieliła mi w rozmowie pani Kira Gałczyńska).

¹⁵ Podobnie widział to przed laty M. Jastrun: „Ostatnie szkice i próby, które po śmierci poety ukazały się częściowo w pismach albo które miałem w rękę, przeglądając je jako jeden z uczestników komitetu, mającego opracować pełne wydanie pism poety, były zapewne wstępem do jakiejś nowej przemiany i odnowy poetyckiej Tuwima, który nie powtarzał się nigdy” (*Wieczór autorski*, [w:] *Wspomnienia o Julianie Tuwimie*, s. 433).

Katarzyna Kowalewska

„Alchemiczne laboratoria” Juliana Tuwima

O świecie, jakże jesteś cudowny i jakie skarby
nieprzebranych sensacji gotujesz zadumanemu na
balkonie chłopcu!...¹

Laboratorium na ulicy Andrzeja

Od dzieciństwa Julek roztaczał wokół siebie aurę czarodziejstwa... poszukiwał, poznawał, „czarował”, zaklinał inowłodzkie i spalskie węże, hodował jaszczurki, łowił motyle... Dorosły już twórca z rozrzewnieniem wraca do magicznej krainy lat dziecińczych. W *Wierszy tomie czwartym* poświęci piękny utwór wspomnieniom owych dni, kiedy to „szalony i mały” gonił „okrutne motyle, pawie oczy, żałobniki, admirały” z „zadartymi, ślepymi oczyma”. Ostatnia strofa tego wiersza to rozpaczliwa próba przywołania minionych lat:

Wyjdę wtedy na łękę cichaczem
I przywołam was dziecięcym płaczem
Do siebie².

Właściwie można by pokusić się o stwierdzenie, że bez alchemicznych pasji, bez kuchennego laboratorium, bez „czarodziejskiej apteki” pana Thorna na rogu Andrzeja i Pańskiej, bez inowłodzkiej przestrzeni szczęśliwej nie powstałyby jedne z najpiękniejszych wierszy młodego Tuwima: *W Barwistanie*, *Dzieciństwo*, *Motyle*, a także wiele utworów okresu dojrzałego. Właśnie magia, rekwizyty czarodziejskie, dziwaczne upodobania Julka znajdują niejednokrotnie wyraz w twórczości przyszłego poety.

Czy Julek rzeczywiście chciał być czarodziejem? Nie ulega wątpliwości... Prozaiczną, szarą kuchnię zmienił w pracownię alchemika – była ona dla

¹ J. Tuwim, *Moje dzieciństwo w Łodzi*, [w:] tenże, *Pisma prozą*, oprac. J. Stradecki, Warszawa 1964, s. 18.

² J. Tuwim, *Wiersze*, oprac. A. Kowalczykowa, t. 1, Warszawa 1986, s. 434.

niego czymś w rodzaju azylu, miejscem tworzenia tajemniczych substancji i płynów. Ze wspomnień Ireny, ukochanej siostry Tuwima, wyłania się obraz zaczarowanego laboratorium:

Pamiętam kuchenne laboratorium, jakieś probówki, pełne różnobarwnych płynów, ba nawet retorty, nieraz pękające z hukiem nad płomieniem spirytusowego palnika. Na blasze kuchennej [...] parowały w rondelkach wywary z ziół zbieranych po inowłodzkich łąkach. Kuchnia na Andrzeja zmieniała się w laboratorium i pracownię alchemika³.

Czarodziejską kolekcję dopełniały grafitowe, bursztynowe i przeźroczyste kamyki. Wszystkie wytwory magii miały w Tuwimowskim laboratorium swoje miejsce. Członkowie rodziny stopniowo przyzwyczajali się do dziwacznych upodobań Julka, tym bardziej że za sprawą owych eksperymentów w szarą rzeczywistość wkraczały kolory. Ewa Drozdowska, kuzynka i przyjaciółka rodziny Tuwimów, o dziecięcych pasjach Julka napisała tak:

Od najmłodszych lat wiecznie czegoś szukał, dociekał, robił doświadczenia z różnymi płynami, gromadził rurki, buteleczki [...] ważył, mieszał, przesypywał, kupował w aptekach jakieś lekarstwa, zioła, przelewał z jednej buteleczki do drugiej tajemnicze płyny⁴.

W naiwnym wierszu młodzieńczym⁵, zamieszczonym w *Juweniliach*, Tuwim o swoich pasjach napisze:

Wątpię, czy w alchemicznej znalazłbyś pracowni
Tyle dziwów, co w kątku dziecięcej komnatki:
Chyba, że średniowieczni doktorzy cudowni
Też mieli skarb rupieci, skrywanych od matki.

Bo pomyśl, że w skorupce ze stłuczonej szklanki
Rozrabiało się farbkę złotą z mydlinami,
Złote bańki przez słomkę puszczało się z pianki
Na słońce, co sączyło się szczodrze oknami⁶.

W swoim kuchennym laboratorium Julek zamieniał się w tajemniczego alchemika. Marzył o wielkim, przypadkowym odkryciu. Dorosły już twórca z humorem opowiada o pierwszych doświadczeniach chemicznych i „podbzikach” pirotechnicznych:

³ I. Tuwim, *Czarodziej*, [w:] *Wspomnienia o Julianie Tuwimie*, red. W. Jedlicka, M. Toporowski, Warszawa 1963, s. 12.

⁴ E. Drozdowska, *Julek*, [w:] *Wspomnienia o Julianie Tuwimie...*, s. 19–20.

⁵ Wiersz napisany w kwietniu 1918, przekreślony przez samego poetę. Jednakże ważny z uwagi na tematykę, jest jakby podsumowaniem dzieciństwa.

⁶ J. Tuwim, *Juwenilia 2*, oprac. T. Januszewski, A. Bałakier, Warszawa 1990, s. 308.

I nagle coś mi strzeliło do głowy, że jestem z powołania chemikiem. Zaczęłam robić różne rzeczy. Najpierw skromnie: mieszałam proszek do zębów z pianką mydlaną, stearynę z atramentem, farbę kuchenną z octem. Potem [...] ubijałam w moździerz saletrę z siarką, lycopodium z węglem, u wuja aptekarza kradłam co się dało i wszystko kreciłam, rozcierałam, oblewałam kwasami, wreszcie napakowawszy calichloricum do rurki metalowej, zacząłem rozgrzewać ją nad świecą. Nagle, trach – wybuch – szczęście, że sobie tylko rękę poszarpałam i poparzyłam. Szczęście w ogóle, że cały dom przy ulicy Andrzeja nie wyleciał w powietrze⁷.

Wyczulenie na magię i dziwność świata zaowocowało jeszcze jedną pasją. W roku 1909, jak sam Tuwim wyznaje, zaczął się „bzik lingwistyczny”. W pokoju przy ulicy Andrzeja pojawiają się słowniki malajskie, zuluskie, baszkirskie, mongolskie. Przyszły poeta zaczyna wypełniać strony kajetów dziwnie i egzotycznie brzmiącymi słowami. Marzeniem poety było napisanie książki pt. *Podróż doktora Lingwistona*.

Dorwać się do skarbcza i co piękniejsze klejnociki przenosić do moich zeszytów, w których zresztą błyska już niejeden tysiąc barwnych zamorskich słówek! Już sobie tam zapisałem, że żywica po malajsku zwie się „damar”, głowa po dahomejsku „afo”, rybak po jakucku „bałyksyt” [...], strumyk po botokudzku „natu”, kwiat po staromeksykańsku „szocził” [...] ale niechaj obok tych tysięcy migotliwych dźwięków załsnia nowe, jeszcze osobliwsze, jeszcze dalsze i starsze!...⁸

I tak po latach w wierszu *Dzieciństwo* poeta przywoła „czarną magię”, laboratorium pełne szklanych rurek, kólek, śrubek, gwoździ..., „hałas ludów, confetti słowników”⁹.

Z poszukiwania tajemniczych słów narodziła się kolejna pasja – kolekcjonowanie zaklęć, faktów i obrazów z historii czarnoksięstwa, książek z dziedziny demonologii. Monika Warneńska, autorka *Warsztatu czarodzieja*, zwróciła uwagę na to, że w bibliotece Tuwima obficie reprezentowana była literatura straganowa i odpustowa, w postaci rzadkich i osobliwych druczków, *Alkoholica*, z których wyrósł *Polski słownik pijacki i antologia bachiczna*, utwory grafomanów, książki z zakresu „monstrografii”, dotyczące fantastycznych zwierząt¹⁰. Ten nurt zainteresowań zaowocował w roku 1924 książką *Czary i czarty polskie oraz Wypisy czarnoksięskie*. W *Przedmowie* do tego dziwnego dzieła Tuwim napisał tak:

Czary i czarty polskie są dziełem dyletanta i komplikatora, szperacza i bibliofila, zamilowanego w poznawaniu dziejów kultury w ogóle, a jej kuriozów i osobliwości specjalnie. Nie ostry umysł naukowca, lecz żyłka zbieracza, kolekcjonera, amatora białych kruków, magazynów

⁷ J. Tuwim, *Pisma prozą*, t. 5, oprac. J. Stradecki, Warszawa 1964, s. 20.

⁸ Tamże, s. 53.

⁹ J. Tuwim, *Wiersze wybrane*, oprac. M. Głowiński, Wrocław 1986, s. 38.

¹⁰ M. Warneńska, *Warsztat czarodzieja*, Łódź 1975, s. 99.

starożytności, gabinetów figur woskowych, antykwarni, wszystkiego, co rzadkie, dziwne, tajemnicze, a przez to niepokojące i kuszące – ta żyłka była bodźcem ku wydaniu tej niesamowitej książki¹¹.

Do tego „zbioru dziwności” Tuwim zaczął przenosić zawartość „alchemicznego laboratorium”. Wiele miejsca w *Wypisach czarnoksiężskich* poświęcił bowiem tajemnicom poszczególnych ziół i kamieni¹². Wiedzę czerpał ze starych tajemnych ksiąg, m.in. zielników i herbarzy z XVI i XVII w. (np. *Zielnik, to jest opisanie własne ziół wszelakich* Syreniusza z roku 1613, *Herbarz, to jest ziół tutecznych, postronnych i zamorskich opisanie* (Siennik) z 1568 r.).

Opierając się na „szpargaliach” Tuwim podaje, że diament „czyni człowieka mocnego przeciw nieprzyjacielom, sny próżne odpędza, truciznę oddala”¹³, jaspis ma taką moc, „iż kto by ji przy sobie nosił, tedy takowy nigdy nie może utonąć”¹⁴, szmaragd „jest pożyteczny ludziom, którzy czystość cielesną miłują”¹⁵, kto zaś obłoży całe ciało rutą, „może bazyliuszka zabić bez wielkiej szkody i obrazy”¹⁶.

Laboratoria wierszy

Z kuchennego laboratorium alchemiczne rekwizyty przeniósł Tuwim do swoich wierszy. Wśród czarodziejskich praktyk, dziwacznych eksperymentów przeobrażał się w poetę – alchemika, znachora, guślarza, zbuntowanego farmakologa, poszukującego ekwiwalentów słownych dla swoich pasji. Mieszał skłócone pierwiastki, budował w wierszach symboliczne apteki, łączył różnorodne substancje i zapachy. Z owych eksperymentów i manipulacji powstawały później nowe jakości sensualne, zakłute w poetyckich słowach.

Wiersz *W Barwistanie*, zamieszczony w 1923 r. w *Wierszy tomie czwartym*, nawiązuje do przeżyć dzieciństwa. Już sam tytuł utworu jest niezwykły. Jak sugeruje Januszewski, Barwistan to nazwa utworzona przez Aleksandra

¹¹ J. Tuwim, *Czary i czarty polskie oraz wypisy czarnoksiężskie*, Warszawa 1960, s. 10–11.

¹² **Ziele** – roślina zielna mająca zastosowanie w lecznictwie (*Nowy słownik języka polskiego*). W naszym symbolicznym myśleniu zioło to „roślina magiczna”, środek do czarowania i odczarowywania; **kamienie** – były one cenione nie tyle dla urody, rzadkości i ceny, ile dla przypisywanych im właściwości medycznych i magicznych. Jaspis symbolizuje odwagę, diament – zachowanie pokoju, siłę, szmaragd – nieśmiertelność, powściąganie chuci, dobrą pamięć. (W. Kopaliński, *Słownik symboli*, Warszawa 1990, s. 135).

¹³ J. Tuwim, *Czary i czarty...*, s. 348.

¹⁴ Tamże, s. 351.

¹⁵ Tamże.

¹⁶ Tamże, s. 345.

Wata w tytule wiersza *Napomanik Barwistanu*, na wzór *Gulistanu*, tytułu dzieła XIII-wiecznego poety perskiego Saadiego. Jeżeli *Gulistan* znaczy dosłownie „ogród róż”, *Barwistan* oznaczał będzie „ogród barw”. Nie bez powodu w takim razie wiersz dedykowany jest Watowi, futurologowi, który jak Tuwim również eksperymentował ze słowem. A *Barwistan* to właśnie zaczarowany świat poety, warsztat słowiarza-magika. Dzieją się w nim nieziemskie dziwy: zmieniają się kolory, skalają ingrediencje według pradawnych receptur.

W tym wyimaginowanym, poetyckim „ogrodzie barw”, podziwiać można „flakony krystaliczne”, w których:

Ekstrakty z wiotkich ziół,
Balsamy serafickie,
Tynktury czarnoksięskie,
Essencje alchemickie,
Przedbarwne, mławo-mgławie,
Barwione jadowicie,
Kropelką żyłkowane,
W ciemności iskrą grają,
Wybłyski w nich łyskają,
A w słońcu krają szkło
I oszalałą żmiją
Po brzuchu szkieł się wiją
I wrą trucizną złą¹⁷.

Stylizacja czarnoksięska sięga tu po rozmaite akcesoria związane z tajemniczymi alchemicznymi praktykami. *Barwistan* to nic innego jak kuchenne laboratorium, przeobrażone w słowo. Balsamy symbolizują dziecięcą pasję kosmetyczno-wolnościową, tynktury czarnoksięskie, esencje alchemickie – „bziki” chemiczne, zioła, bursztyny i fosfory – fascynację tajemnymi mocami roślin i kamieni. W tym orientalno-baśniowym świecie każdy flakon kryje w sobie tajemnicę, wobec której poeta przyjmuje postawę zafascynowanego dziwnością i różnorodnością zjawisk dziecka: wpatrzony... śpi dźwięcznie rozbawiony, drzemie uśmiechnięty, błąka się zakłęty. *Barwistan* pojawia się także w innym wierszu, pt. *Cocktail*. Poeta wprowadza do swojego świata Gubernatora. Mister Mixer, Lord of Jazz and Cocktail przygotowuje egzotyczne napoje alkoholowe:

Krętą żmijkę zieloności słodkiej
Wślizgnął zwinnie do płynu złotego
Mister Mixer, Lord of Jazz and Cocktail,
Gubernator *Barwistanu* mego.

¹⁷ J. Tuwim, *Wiersze wybrane*, s. 39.

Potem kapnął krwawą kroplą z butli,
Aż bulnęło, wygięło się w tęczę,
Smuga trawy z głębi złotej wódki
Zróżowiła w pasemka pajęczę¹⁸.

W wierszu z okresu dojrzałego, *Strofach o późnym lecie*, Tuwim rozlewa lato w butelki, zamyka jabłeczną porę „w szkłe pękatego gąsiora”¹⁹, gotuje we wrzątku igliwie:

Lato w butelki rozlane,
Na półkach słodem się burzy.
Zaraz korki wysadzi,
Już nie wytrzyma dłużej.

Z kuchni aromat leśny:
Kipi we wrzątku igliwie.
Ten wywar sam wymyśliłem:
Bór wre w złocistej oliwie²⁰.

W *Aptekarzu majowym* (wiersz pochodzi z tomu *Rzecz czarnoleska* tak samo jak *Strofy o późnym lecie*) Tuwim nacina brzozę świtem majowym, wyczarowuje z niej sok zielony:

Szmaragdowa woda,
Zimna jak źródłana,
Pachnie świeżo korzeniami
W słoiki odlana²¹.

Alchemiczne naczynia wypełniające liryczne laboratoria i apteki stanowią teatralną dekorację. Ozdabiają poetyckie wnętrza, urzekają różnorodnością i tajemniczością, ale nie tylko. Słoiki, flakony, retorty są obdarzone przez poetę-magika niezwykłą mocą – mocą ocalania od zapomnienia. To swoista przechowalnia zapachów, smaków, kolorów i obrazów. Powidła sporządzone z owoców lata, soki i przetwory na zimę, zapach świeżego mleka, palona kawa...

I wszystko to w ognistej pamięci dziś błyska,
Ciska się małe, szybkie, gorące, daleko...
I szczęście pachnie kawą. I chłoniesz je z bliska.
A chłód w pokoju sący waniliowe mleko²².

¹⁸ Tamże, s. 71.

¹⁹ Tamże, s. 84.

²⁰ Tamże, s. 84–85.

²¹ Tamże, s. 82.

²² Tamże, s. 80.

W „lirycznych laboratoriach” Tuwim tworzy świat, w którym słowa mienia się barwami. Kolor jest obdarzony magiczną mocą. Paleta barw sugeruje różnorodność przedmiotów i zjawisk: dom musi być koniecznie zielony, „malowany słońcem do połowy”²³, smarowidło złote, woda szmaragdowa, początek jesieni żółto-czerwony. Wiersze Tuwima są jakby kolorowymi fotografiami świata, którego uroda przemija.

Nazłociło się liści,
Że koszami wynosić,
A trawa, jaka bujna,
Aż się prosi, by kosić²⁴

Słowo dla poety-alchemika jest jak substancja, która wypełnia „retortę wiersza”. To właśnie słowo obdarzone zostaje czarodziejską siłą. Tuwim, w miarę rozwoju twórczości, przechodzi metamorfozę. Z „magicznego chłopca” przeobraża się w „poetę słowiarza”²⁵, z „łowcy motyli” – w „łowcę słów”. Miejsce „kuchennego laboratorium” zajmuje „laboratorium lingwistyczne”. Cała droga poety to nieustanne poszukiwanie.

Owa wędrówka do słowa zaczyna się już w okresie dojrzewania. Poeta łódzki już od najmłodszych lat poszukiwał niezwykłości w brzmieniu słów. W „lingwistycznych zeszytach” zapisywał wyrazy brzmiące egzotycznie, niektóre wiersze młodzieńcze to świadectwo podróży po jedyne, to właśnie, tożsame z istotą lirycznej chwili, słowo. W wierszu zamieszczonym w *Juweniliach* poeta napisze:

Shukam samogłosek i miękkich doborów
Liter, słów, strof całych, chciałbym dać im ton,
Ton poranków w lesie, ton letnich wieczorów,
By były jak lustra lub wieczorny dzwon...²⁶

„Czegoż to nie wyczyniał ten szalony alchemik w swym lingwistycznym laboratorium?” – zapyta autor *Wyjścia z milczenia*, Gustaw Herling-Grudziński.

Ciał słowa ostrym lancetem, przyglądał im się pod mikroskopem, rozbijał na dźwiękowe drobiny, łączył w tajemne związki semantyczne, przetapiał w tyglu, rozcierał na miazgę, odmierzał na srebrnej wadze, rozpuszczał w kolorowych płynach, sączył przez filtry, rozszczepiał w pryzmatach, mieszał w retortach, galwanizował prądem elektrycznym²⁷.

²³ J. Tuwim, *Prośba o piosenkę*, Warszawa 1994, s. 52.

²⁴ J. Tuwim, *Wiersze wybrane*, s. 83.

²⁵ Termin „słowiarsz” na określenie poety wprowadzili teoretycy Awangardy. Twórcą neologizmu „słowiarsz” jest Tadeusz Peiper (por. M. Głowiński, *Wstęp*, [w:] J. Tuwim, *Wiersze wybrane*, s. L.).

²⁶ J. Tuwim, *Juwenilia* 2, s. 12.

²⁷ G. Herling-Grudziński, *Uczeń czarnoksiężski*, [w:] *Wyjście z milczenia*, Warszawa 1998, s. 209.

Poszukiwanie słowa wiąże się nierozzerwalnie z ciągłą przemianą słów już istniejących. Poeta, zafascynowany magią słów, ich brzmieniem, niezwykłością, traktował je jako przedmiot zabawy. Uwagę na to zwróciła Jadwiga Sawicka w rozprawie pt. „*Filozofia słowa*” Juliana Tuwima²⁸.

Tuwim żongluje słowami, operuje kalamburem, dowcipnym zestawieniem słów, tworzy neologizmy, sięga do archaicznych korzeni słowa. Wzorem futurystów (zwłaszcza rosyjskich) dąży do stworzenia takiego języka poetyckiego, który nie miałby odpowiedników w języku codziennej komunikacji, który byłby wyłącznym językiem poezji. Pełnym wyrazem tej tendencji jest cykl *Słopiwnie*. Przykładem eksperymentów językowych są oczywiście również wiersze dla dzieci.

Dla Tuwima-magika kuglarstwo słowotwórcze było pasją przetapiania, formowania, przeistaczania. W wierszu pochodzącym z okresu dojrzałego, zamieszczonym w tomiku *Słowa we krwi*, poeta złoży następującą deklarację:

Moja rzecz – przetwarzanie,
Fermentować w przemianie,
Żebym się spalał, w ogniu wyzwalał,
Żebym się w kroplę światła zespał,
W umiłowanie²⁹.

Przetwarzanie to praca poety-czarodzieja, równoznaczna, jak powiada sam Tuwim, z „nieustępliwym rzeczy wtłaczaniem”³⁰, nieustannymi eksperymentami słownymi „zamykanymi” w wierszach:

Znowu przetapiać w ogniu spojrzeń
Barwy na metal dźwięku lity,
Wyczarowywać z faktów mity
Rozkrawać słów nerwowy korzeń.

Tak! Znowu! Znowu! Wciąż od nowa
Wbijać się klinem coraz srożej:
Słowami w serce, sercem w słowa
I trwać w uporze³¹.

Późniejsze wiersze zdają się potwierdzać, że to właśnie słowo jest dla Tuwima nadrzędnym sensem twórczości, przedmiotem zabiegów warsztatowych. Nie bez przyczyny utwór *Zieleń* nosi podtytuł *Fantazja słowotwórcza*. Z przypisu do wiersza dowiadujemy się, że poemat ten jest najbardziej

²⁸ J. Sawicka, „*Filozofia słowa*” Juliana Tuwima, Wrocław 1974.

²⁹ J. Tuwim, *Wiersze wybrane*, s. 86.

³⁰ Tamże, s. 90.

³¹ Tamże.

poetycko reprezentatywnym wyrazem zainteresowań lingwistycznych Tuwima. Jak słusznie powiada Głowiński:

[...] poeta występuje tu jako swojego rodzaju geolog, który bada nie złoża ziemi, ale stare złoża języka. Tuwim jakby rekonstruuje dawny język, korzystając z osiągnięć językoznawstwa, ale równocześnie puszcza wodze fantazji, co się wyraża także w kształtowaniu słownictwa³².

Jadwiga Sawicka, autorka „*Filozofii słowa*” Juliana Tuwima, zwróciła uwagę na to, że Tuwim poprzez poszukiwanie „słowa absolutu” usiłuje przezwyciężyć historię, zmienność, śmierć. Przez poetycką magię słowa próbuje osłabić znikomość czasu, osiągnąć raj słowa pierwotnego³³. Stara się dotrzeć do przeszłości, do prehistorii mowy ludzkiej. Wraca do słowa, gdyż wedle własnych, kreatorskich ambicji musi nazwać świat na nowo. Interesują go dawne postacie słowa, procesy przekształceń, jakim podlegało ono w ciągu wieków. W tomie *Treść gorejąca* (1936) Tuwim zamieścił poemat pt. *Zieleń*. Zacytujmy jego fragment:

Nie dość słowo z widzenia znać. Trzeba
Wiedzieć, jaka wydała je gleba,
Jak zaległo się, rosło, pęczniało,
Nie – jak dźwięczy, ale jak dźwięczało,
Nie – jak brzmi, ale jakim nabrzmieniem
Dojrzewało, zanim się imieniem,
Czyli nazwą, wyrazem rozpękło³⁴.

Poetyckie nazywanie świata, zdaniem Sawickiej, odbywa się przez opisywanie, które jest jednocześnie poznawaniem rzeczywistości pozapoetyckiej i zarazem kreowaniem jej przez słowo poetyckie. Słowo takie musi wyrastać z tradycji, musi być związane z naturą, z jej seksualnością i zmysłowością. I tak właśnie dzieje się u Tuwima: „zioła stają się w wierszach słowami po latach”³⁵, „każde słowo ma korzeń w czarnej głębi ziemi” i „rośnie w górę gałęzią roślinną”³⁶, a dzień „wyciska słowa z ust jak soki”³⁷.

Warto zwrócić uwagę na to, jak duży wpływ na poezję Tuwima mają szczegóły biograficzne. Pasje dzieciństwa to nic innego jak wyjątkowy materiał twórczy. Od samego początku kształtują one warsztat poety. To właśnie ze wspomnień „przestrzeni szczęśliwej”, lat dziecinnych poeta buduje poetycki Barwistan, w którym rządzą flakony, próbówki i retorty...

³² Cytat pochodzi z odwołania do poematu *Zieleń*. *Fantazja słowotwórcza* (zob. J. Tuwim, *Wiersze wybrane*, s. 159).

³³ Por. J. Sawicka, „*Filozofia słowa*”... s. 5.

³⁴ J. Tuwim, *Wiersze wybrane*, s. 160.

³⁵ Tamże, s. 59.

³⁶ Tamże, s. 56.

³⁷ Tamże, s. 57.

Wyobraźnia pozwala na kształtowanie zupełnie nowych światów, eksperymenty językowe uniezwykają Tuwimowskie krainy liryczne, a w nich to właśnie „dzwonią dziwodzwony”³⁸. Magia wierszy Tuwima to przede wszystkim magia słów. Od doboru wyrazów dźwiękonaśladowczych, poprzez grę słów, aż po tworzenie i „czarowanie” nowych. Zanim jednakże Tuwim stał się wielkim poetą, wcielającym się w różne role i zakładającym rozmaite maski, odkrywał świat barwny i cudowny, świat dźwięków, zapachów, smaków przetwarzanych w słowo. Obdarzony niezwykłą wyobraźnią, patrzył na świat oczyma zdumionego dziecka.

Pasje małego Julka to nic innego jak spontaniczna zabawa, szczere marzenia i dziwy dzieciństwa. Dziecko bawi się, tworzy swój własny teatr, zmienia kostiumy, wciela się w role, ale nie jest aktorem. W tym, co robi, do końca pozostaje dzieckiem. Światy, jakie kreuje w wyobraźni, uważa za realne i prawdziwe. Czy w takim razie możemy zaryzykować stwierdzenie, że Barwistan istniał naprawdę? Tak, pojawił się w wyobraźni, w wierszu, a także „w kątku dziecinnej komnatki”. Stał się krajem, do którego poeta mógł wpłynąć i „błąkać się jak zakłęty”. Był światem stworzonym przez Tuwima i dla Tuwima, który pozostał poetą zawsze poszukującym.

³⁸ Tamże, s. 51.

Karolina Sidowska

Obraz kobiety w poezji Juliana Tuwima

„Istnieją aforyzmy i bon moty Tuwima, w których poeta daje wyraz postawie lekceważącej i minimalizującej ludzkie znaczenie kobiet; utrzymane w pobłażliwie protekcyjnym tonie. Pod tym względem nie różnił się od obyczaju epoki”¹ – zacytowane słowa Barbary Umińskiej wskazują na mizoginiczne poglądy autora prowokacyjnej *Wiosny*. W istocie, zamierzona żartobliwość niektórych Tuwimowych pseudo-sentencji nie osłabia ich obraźliwej wymowy², jednak to niewystarczająca podstawa do sformułowania ogólnego sądu poety na temat kobiet. Daleko bardziej wymierne okazują się pod tym względem wiersze, pisane z innej perspektywy niż wspomniane maksymy, które są celowo przejawskrawione i obliczone przede wszystkim na wywołanie śmiechu. Analiza sposobu ukazywania postaci kobiecych w możliwie jak największej liczbie reprezentatywnych utworów pozwala uzyskać pewien ogólny obraz kobiety w poezji Tuwima, a tym samym określić, wyrażony *implicite*, jego stosunek do przedstawicielek płci pięknej. Pytanie, czy i w jakim stopniu cechy nadawane literackim kreacjom mogą świadczyć o mizoginizmie autora, wymaga dokonania uprzedniej charakterystyki głównych typów kobiecych, zaprezentowanych w tej twórczości. Najbardziej interesujący ze względu na podejmowaną problematykę jest dorobek Tuwima z lat międzywojennych, począwszy od wydanego w 1918 r. tomu *Czyhanie na Boga*, a skończywszy na powstałym w 1936 r., lecz opublikowanym po II wojnie światowej poemacie *Bal w Operze*.

Kobieta w roli pierwszoplanowej bohaterki lirycznej najczęściej występuje we wczesnych, młodzieńczych tomach poetyckich. Wynika to z oddziaływania na młodego Tuwima tradycji młodopolskich, w których erotyzm i związane z nim wyobrażenia kobiecości odgrywały ważną rolę. Wpływ konwencji modernizmu widać nie tylko w dużej liczbie utworów podejmujących wspomniany temat, ale też w stylu, jakim operuje poeta, w upodobaniu do

¹ B. Umińska, *Julian Tuwim „Semi-Eros”*, [w:] *te j ż e, Postać z cieniem*, Warszawa 2001, s. 233.

² Oto parę przykładów: „Kobieta powinna być interesująca tylko erotycznie, ściślej: seksualnie. Inne jej zalety mężczyzna sam już sobie dorobi”; „Cnotliwa dziewczyna nigdy nie lata za chłopcami. Czy kto widział, żeby pułapka gonila mysz?”; „Tragedia: zakochać się w twarzy, a ożenić z całą dziewczyną”; J. Tuwim, *Aforyzmy i limeryki*, Warszawa 1987.

pierwiastka zmysłowości i tajemnicy oraz obrazów wyrafinowane pięknych „smutnych dziewczyn”, naznaczonych dekadencją piętnem bliskiej śmierci. W innym, bardziej sentymentalnym i familiarnym nastroju utrzymane są wiersze adresowane do narzeczonej, a wkrótce żony Tuwima. Wiele z nich powstało we wczesnej młodości, w chwili rodzenia się i dojrzewania uczucia³, liczny ich wybór zawiera tom *Siódma jesień*, wydany – jako trzeci z kolei – w 1921 r. W następnych zbiorach temat kobiety i kobiecości wyraźnie traci na znaczeniu, pojawia się znacznie rzadziej i z innym nacechowaniem. Od patosu i emfazy poeta przechodzi do żartów, ironii; zaznacza się rosnący dystans do tego przedmiotu poetyckiej obserwacji, czy nawet odchodzenie od niego ku innym sferom inspiracji⁴.

Lektura wierszy Tuwima powstałych w dwudziestolecie międzywojennym pozwala stwierdzić powtarzalność schematów obrazowania dotyczących kobiecych wizerunków. Podobieństwo pewnych kreacji poetyckich, także pod względem językowych środków użytych do ich charakterystyki, skłania do wyróżnienia kilku ogólnych modeli postaci kobiet. Każdy z nich odznacza się odmiennym nacechowaniem emocjonalnym, każdemu odpowiada też inna ocena w systemie wartości wyznawanym przez poetę-autora. Uderza różnorodność prezentowanych wzorów osobowych – od postaci świętej, melancholiczki, ukochanej żony do płodnej baby, namiętnej kochanki i rozpustnicy. Kobieta w konwencjonalnej roli adresatki westchnień współwystępuje tu z demoniczną „femme fatale”; jest istotą boską, objawionym aniołem, a jednocześnie lubieżnym stworzeniem, prawdziwym „*vas daemonum*”, lub też jedynie narzędziem służącym reprodukcji. Taki sposób obrazowania pozostawał w zgodzie z ambiwalentnym stosunkiem do kobiety ukształtowanym w epoce Młodej Polski. Jak mówi Artur Hutnikiewicz: „Była bóstwem, przedmiotem zachwyty i bałwochwalczej adoracji, ale zarazem źródłem lęku i przyczyną cierpienia. Znamienny rys mizoginizmu, niechęci i nienawiści do kobiety, reprezentującej – wobec świata wartości stworzonego przez mężczyzn – siły destrukcji i rozkładu, ślepych, animalnych potęg natury, przenikał całą twórczość epoki, od Baudelaire’a i Schopenhauera począwszy, poprzez Ibsena i Nietzschego, aż po Strindberga i Weininger, Kasprówicza i Przybyszewskiego”⁵. Wojciech Gutowski wyjaśnia dychotomię wartościowania socjologicznymi uwarunkowaniami emancypacji kobiet na początku XX w.: „Kobieta, przemieniająca się z «niewolnicy» w agresywną sawantkę, wywoływała w mężczyźnie uczucie lęku, a zarazem masochis-

³ Interesujące pod tym względem są Tuwimowe juvenilia. Wątki i motywy z młodzieńczych utworów były wielokrotnie podejmowane i modyfikowane przez poetę. Zob. J. Tuwim, *Juvenilia*, t. 1–2, oprac. T. Januszewski, A. Bałakier, Warszawa 1990.

⁴ Np. w *Biblii cygańskiej i Treści gorejącej* na pierwszy plan wysuwa się rola poety i słowa, jako narzędzia jego twórczej działalności.

⁵ A. Hutnikiewicz, *Młoda Polska*, Warszawa 1997, s. 43.

tyczne, podszyte kompleksem niższości, uwielbienie'⁶. Niejednoznaczny i skomplikowany stosunek Tuwima do płci pięknej w dużej mierze wynikał z przenikania do jego światopoglądu i warsztatu pisarskiego haseł epoki modernizmu.

Kochanka

Osiągnięciem młodopolań było m.in. zwrócenie uwagi na seksualność kobiety. Wielkie zasługi ma na tym polu liryka Kazimierza Przerwy-Tetmajera, który jako pierwszy „odkrył rzecz dość oczywistą, zdumiewającą w poezji przeoczoną, że kobieta ma ciało, bo dotychczas była tylko bezcielesnym aniołem”⁷. Co prawda w jego erotykach jest ona raczej bierną adresatką męskich westchnień i pieszczot, brak jej poczucia własnej autonomii i podmiotowości, gdyż Tetmajera bardziej zajmowały doznania mężczyzny w sytuacji miłosnego zbliżenia. Jednak erotyczne dojrzewanie kobiety jako kochanki, tajemniczy proces dochodzenia do świadomości własnej seksualności jest równie intrygujący. Wśród wierszy Tuwima istnieje szereg utworów, poświęconych właśnie tej tematyce. Jednym z nich jest *Dziedzilija* z tomu *Czyhanie na Boga*. Tytuł, wymowne świadectwo słowotwórczych zainteresowań poety, z jednej strony nawiązuje do słowiańskich wzorów onomastycznych, z drugiej – nasuwa skojarzenia z lilią, kwiatem tradycyjnie uznanym za symbol dziewczęcej czystości i niewinności⁸. Pomiedzy błogosławioną niewiedzą a rodzącymi się emocjami istnieje silne wewnętrzne napięcie. Zderzeniu dziewiczości, której kolorystycznym odpowiednikiem jest biel⁹, z namiętnością towarzyszy wstyd i aura tajemnicy, a także silna ekspresja, co widać w kontrastowym zestawieniu słów: czystość, białość – chuć, lubieżność:

...I wtedy – dziwna spojrzeń powłóczyłość! I wtedy – cudna ruchów ocieężałość! Czystość!
Białość! (A może chuć? A może tajne, groźne przeczuwanie lubieżnych czuć?)¹⁰
(*Dziedzilija*, CB, t. 1, s. 213)

⁶ W. Gutowski, *Nagie dusze i maski*, Kraków 1992, s. 21.

⁷ A. Hutnikiewicz, *dz. cyt.*, s. 97.

⁸ Taką wykładnię można znaleźć m.in. w szkicu A. Dąbrowskiej, „Złota dziewczanna i biodra brzozowe”. *Nazwy roślin w polskim słownictwie erotycznym*, [w:] *Język a kultura*, t. 16: *Świat roślin w języku i kulturze*, red. A. Dąbrowska, Wrocław 2001, s. 44.

⁹ Biały kolor symbolizuje m.in. doskonałość, duchowość, świętość i niewinność; patrz: W. Kopaliński, *Słownik symboli*, Warszawa 1990, s. 22.

¹⁰ Ten i kolejne cytaty pochodzą z wydania: J. Tuwim, *Wiersze*, t. 1–2, oprac. A. Kowalczykowa, Warszawa 1984. W nawiasach podaję dokładną lokalizację, przyjmując następujące skróty dla poszczególnych tomów: *Czyhanie na Boga* (CB), *Sokrates tańczący* (St), *Siódma jesień* (Sj), *Czwarty tom wierszy* (Ct), *Słowa we krwi* (Sk), *Rzecz Czarnoleska* (RC), *Biblia cygańska* (Bc), *Treść gorejąca* (Tg).

Niepokój i niepewność nie konotują grozy. „Dojrzewanie dziewicze” jest co prawda „niespokojne”, „tajemnicze”, „dziwne”, „trwożne”, przyjmowane z drżeniem, ale też „cudne”, „upojne” i „słodkie”. Fizyczne zmiany ciała – okraglenie piersi i bioder – a także „znojność”, „ociężałość”, żar krwi sugerują intuicyjne przeczucie przyszłych erotycznych doświadczeń.

Oprócz bioder, nóg i piersi ważną rolę w spektaklu zmysłów grają włosy, oczy i usta. W utworze *Brzoskwinia* tytułowy owoc zostaje utożsamiony z ustami ukochanej. Niektóre z określających go cech można bezpośrednio odnieść do dziewczęcych warg: „soczystość”, „miętkość”, „dziewicza bladoróżowość”, „ciepło”. Brzoskwinia, tak jak usta kochanej kobiety, budzi pożądanie, a następnie staje się przedmiotem delikatnych pieszczot:

[...] Chcę ją wargami pieścić, mieć w palcach lekko, pieszczotliwie gładzić i dmuchać w puszek aksamitny.

(*Brzoskwinia*, CB, t. 1, s. 264)

W rzeczywistości wszystkie te czułości są przeznaczone dla kobiety, do której podmiot liryczny zwraca się w incipicie. Konsumpcja owocu jest alegorią czy też namiastką pocałunku. Podobny zabieg metaforyzacji został wykorzystany w *Lilii* (CB, t. 1, s. 266), gdzie mamy do czynienia ze specyficznym rodzajem personifikacji. Tytułowy kwiat nie symbolizuje po prostu osoby, o której mowa w wierszu, ale oznacza przede wszystkim intymne części ciała kobiety, co sugeruje sposób opisu: „stulone płatki”, „wstydlive wnętrze kwiatu”, „białe ciało lilii”.

Postać kochanki pojawia się w pisanych prozą poetycką utworach *Wieczorem* i *Skwar* (CB, t. 1, s. 262 i n.). W obu wyróżnia ją biały strój, w obu też sceneria i atmosfera otoczenia sprzyja miłosnym uniesieniom. Charakterystyczny jest zwłaszcza motyw gorąca, żaru słonecznego, bądź wieczornego ciepła po upalnym dniu. Emocje bohaterów zostały ukazane w tradycyjnie paralelnym zestawieniu z otaczającą ich przyrodą. Gwałtowna namiętność odbiera zdolność rozróżniania doznawanych wrażeń, pragnienie coraz większej przyjemności miesza się z cierpieniem, bolesną świadomością niemożności ostatecznego spełnienia.

Intymność sytuacji między dwojgiem partnerów wyraża się m.in. w szepcie, tak jak np. w *Zdradzie* (CB, t. 1, s. 265) – w „gorącym, szybkim szepcie oddania”. Kolejnym wyznacznikiem miłosnej relacji jest nagość, szczególnie atrakcyjna w poświęcie księżycy: „błyszcząco ciało Twoje srebrzystą polewą księżycową”. George Bataille zauważa: „Zasadą każdego aktu erotycznego jest zniszczenie struktury zamkniętej, jaką jest partner gry w stanie normalnym. Decydujące jest tutaj obnażenie. Nagość jest przeciwieństwem stanu zamkniętego, to znaczy istnienia nieciągłego. To stan

otwarcia, poszukiwania możliwej ciągłości bytu poza sobą”¹¹. W *Zdradzie* bohaterka nazwana została „Ledą wiejską z białego domku”, przez skojarzenie jej namiętnych poruszeń z „łabędzim opłotem”. Wiersz *Świetozar* również obrazowo ukazuje scenę „sypialnianych zapasów”:

A potem, nagle... z śmiechem, wwinęła się we mnie,
i jak fala o brzegi biła w moje ciało,
włosy jej bursztynowe pachniały tajemnie
i od onej wonności serce łomotało!
[...]

I wilem się w jej splotach, jako w sieci ryby,
niecierpliwy w gorączce, ramionami skutyl!

A one łaskotania! a one wygiby!

A one tajne chwytty, skręty i podrzuty!

(*Świetozar*, CB, t. 1, s. 275)

Przeciwieństwem gibkiej, „rusalczanej” dziewczyny jest postać pulchnej aptekarzowej z wiersza *Muza* (BC, t. 2, s. 172). To swoisty antywzorzec, zaprzeczenie stereotypu romantycznej kochanki. Poeta wyposażył aptekarzową we wszystkie konwencjonalne rekwizyty drobnomieszczańskie: papiloty, szlafrok w piórach, suczkę, babkę drożdżową... Również marzenia i gust są skrojone na małomiasteczkową miarę. Bohaterka, stylizująca się nieudolnie na heroinę romansu, wywołuje rozbawienie. Nawet jej różowa karnacja i zadarty nos boleśnie obnażają śmieszność i fantastyczność sentymentalnych wyobrażeń, będąc widomym potwierdzeniem zakorzenienia w zdrowym, banalnym życiu.

Święta

Aspekt świętości wiąże się z pierwiastkiem tajemnicy, przynależącym immanentnie do kobiecej natury. Niepokojąca zagadkowość, sekret kobiecości sprawia, że wymyka się ona wszelkiej konkretyzacji. Wobec takiego wizerunku kobiety główną postawą przybieraną przez podmiot literacki jest pełna szacunku pokora. Kobieta-anioł występuje w utworze *Jeszcze mi nazbyt...*, nazywana jest „duchem jasnym”, „zjawieniem świetlanym”, „zwiewnym napomknieniem”. Ze sfery zjawisk spirytystycznych następuje przejście na płaszczyznę psychologiczną. W retorycznym pytaniu:

¹¹ G. Bataille, *Erotyzm*, Gdańsk 1999, s. 20. W kolejnych zdaniach autor wyjaśnia przyczynę tabu, dotyczącego nagości: „W grze ciał odnajdujących się w ożywczym zespole, przypominającym ruch fal, które przenikają i gubią się w sobie, jest to wyrzucie z panowania nad sobą. Jest ono tak zupełne, tak całkowite, że ludzie na ogół kryją swoją nagość, która jest jego znakiem, zwłaszcza gdy nagość jest wstępem do aktu erotycznego, wyzuwającego ich bez reszty”.

Czyli to dusza moja przy mnie kroczy,
 A w twoje ciało tę duszę zakłęto?
 (*Jeszcze mi nazbyt...*, Sj, t. 1, s. 389)

można doszukać się wpływu teorii Carla Gustawa Junga, dotyczących pojęcia animy, która – według sławnego badacza – „jest osobowością i dlatego z taką łatwością projektowana jest na kobietę. [...] Pierwszym nośnikiem obrazu duszy jest zawsze matka, później noszą go te kobiety, które wzbudzają uczucia mężczyzny, niezależnie od tego, czy w znaczeniu negatywnym czy pozytywnym”¹². Nie ulega wątpliwości, że we wskazanym przypadku mamy do czynienia z drugim wariantem. Jako żeńskie dopełnienie jaźni, brakujący komponent psychicznej jedności, adresatka wiersza-apostrofy jest nierozzerwalnie związana z mówiącym podmiotem. Nasuwa się wręcz sugestia duchowej tożsamości – trudno wyobrazić sobie dokładniejsze zespolenie. W odniesieniu do bohaterki powraca alegoria białej lilii, oznaczającej czystość. Wartość tej cechy podkreśla kontrast kolorystyczny między bielą kwiatu a purpurą krwi, która symbolizuje uczucia mówiącego w wierszu¹³. Identyczny obraz „lilijnej, cichej, białej” – a więc niewinnej istoty jest zawarty w wierszu *Na noże* (CB, t. 1, s. 270). Tu również zastosował poeta zabieg kontrastu, wspominając o „strumieniach krwi”, które mogłyby metaforycznie skaląć idealną postać.

Wiersze: *Krzyk*, *Dialog* i ***[*Wyratuj ty mnie z męki..*] (t. 1, s. 417, 298, 374) ukazują postać kobiety odległej, niedostępnej lub utraconej. W pierwszym z nich pastelowa tonacja, w jakiej utrzymany jest opis dziewczyny, stoi w ostrej sprzeczności z wrogą i ekspresywnie nacechowaną przestrzenią Miasta, będącą zarazem tłem lirycznej „akcji”:

Ty szłaś, ty szłaś, młodziutka, złotawa, falująca,
 W wieczorze roztapiałaś fiołkowy z lęku wzrok,
 Targała miastem wściekłość gorąca, kotłująca
 I przestrzeń z bólu wyła, do krwi ją dał twój krok.
 (*Krzyk*, Sj, t. 1, s. 417)

Obok konsekwentnie powracającego motywu krwi pojawiają się nowe elementy stylistyki. Konwencja bieli zostaje przełamana na rzecz innych kolorów, a raczej ich delikatnych odcieni. Stopień nasycenia barwą oddają formacje słowotwórcze przymiotników: „złotawy” zamiast „złoty”, „fiołkowy” zamiast „fioletowy”. Ten drugi epitet nasuwa poza tym skojarzenie z kwiatem i co za tym idzie – z jego aromatem, który w ten sposób pośrednio zaczyna charakteryzować bohaterkę. Delikatność jej istoty wyraża się w sensualistycznym porównaniu do szlachetnych tkanin, konotujących

¹² C. G. Jung, *O naturze kobiety*, Poznań 1992, s. 93 i n.

¹³ Zob.: J. E. Cirlot, *Słownik symboli*, Kraków 2000, s. 182.

miętkość i gładkość: aksamitu i jedwabiu. Poeta idzie jednak dalej – aby usunąć wszelkie ślady przyziemności prawdziwego istnienia, materialnej uchwytności dziewczyny, mówi o niej w kategoriach wyobrażeniowych: jest „jak myśl o aksamicie, jak cień jedwabnej sukni”.

Głębia rozpaczy po zerwaniu więzi z wybranką świadczy o niezwyklej wartości kobiety. Jawi się ona jako istota wyjątkowa, której możliwości i kompetencji nie można do końca ogarnąć. Według Junga, „kobieta, ze swoją bardzo odmienną psychiką, jest i zawsze była źródłem informacji o sprawach, których nie dostrzega mężczyzna. Może ona być jego inspiracją, jej zdolność intuicji, często przewyższająca zdolność mężczyzny, może go w porę ostrzec, a jej uczucie, zawsze skierowane na to, co osobowe, może wskazać mu drogi, których jego mniej osobowo nacechowane uczucie nigdy by nie odkryło”¹⁴. Wśród wierszy Tuwima wtajemniczenie kobiety w pradawne zagadki bytu najlepiej wyraża utwór, którego jest tytułową bohaterką. Jej partycypację w odwiecznych, pierwotnych tajemnicach ukazuje poeta jako nagle zapatrzenie, dziwaczne osłupienie:

A gdy ją zbudzić nagle – pijana chaosem
Drgnie, jak gdyby *wróciła*... Ale skrywa więcej:
Bo kiedy się odezwie ochrypniętym głosem,
Ujrzysz, że to ta sama – sprzed lat stu tysięcy.
(*Kobieta*, CB, t. 1, s. 268)

Wymowa tej strofy koresponduje z koncepcją archetypów Junga. Funkcjonowanie w podświadomości kulturowo ukształtowanych i utrwalonych modeli zachowań jest co prawda właściwe dla całego rodzaju ludzkiego, ale przysłowiowa intuicja kobiety predestynuje ją do silniejszego odbioru tego typu przekazów.

Tajemniczość i aura świętości, towarzyszące pierwiastkowi żeńskiemu, są wyraźne w utworze *Kobiece*. Tytuł stanowi aluzję do formuły Goethego, użytej w dramacie *Faust*. U polskiego poety „wiecznie kobiece” jest zarazem nierozzerwalnie związane z naturą. Bohaterka, niczym grecka bogini Afrodyta, wyłania się z wody, która – co istotne – w wielu systemach wierzeń symbolizuje życie. Rzeka, oznaczająca ciągłą zmienność, w tym wypadku konotuje też oczyszczenie, pierwotną nieskazitelność. Na tę samą wartość wskazuje metafora „poranek ciała” i fakt, że bohaterka „szła wczesna”, a więc niewinna, niewtajemniczona. Przyroda nie tylko stanowi scenerię w postaci rzeki i alejki brzozowej, ale przenika i uzewnętrznia się poprzez intrygującą bohaterkę wiersza – jej biodra, prześwitujące wśród drzew, również są „brzozowe”, towarzyszy jej zapach migdałów, kojarzący się

¹⁴ C. G. Jung, *dz. cyt.*, s. 82.

z naturalnym zapachem kobiety. Opisywana postać jest szczęśliwa, kocha. Wewnętrzna dojrzałość, gotowość do miłosnego oddania, ujawnia się w metaforze owocu:

Teraz niosła kobiecie
Znużenie zakochane,
Żeńskie pełne owoce,
W toni wodnie widziane.

(*Kobiece, RC, t. 2, s. 89*)

Melancholiczka

Najbliższe manierze młodopolskiej są u Tuwima utwory ukazujące kobietę jako nadwrażliwą istotę, często owładniętą zadumą i zwątpieniem. Jadwiga Sawicka wskazuje na wyraźną wtórność tego typu obrazów w dorobku Skamandryty: „Przyjmując koncepcję szczerości, prawdy uczuć i narodzin poezji z głębi doświadczenia życiowego, Tuwim w owych wczesnych wierszach miłosnych przyjmuje jednocześnie gotowe wzory, stereotypowe wyrażenia konwencji młodopolskiej w manierze tetmajerowskiej lub «przyby-szewszczyzny»”¹⁵. Przykładów sentymentalnej nastrojowości dostarczają obficie zwłaszcza tomy *Czyhanie na Boga*, *Sokrates tańczący* i *Siódma jesień*. Uczucie miłości często nosi tu piętno smutku i melancholii. Zazwyczaj ich źródłem jest poczucie niespełnienia, tęsknota za realizacją romantycznych marzeń, które z bliżej nieokreślonych względów nie wychodzą poza sferę fantazji. Nieszczęśliwe, bo samotne bohaterki spowija atmosfera niedocenianej przez nikogo słodyczy i czułości.

Właśnie przekleństwo niespełnienia i wiecznego braku oraz płynąca stąd rozpacz pozwalają widzieć w przedstawianych postaciach typowe inkarnacje melancholii. Spośród wyróżnionych przez Hipokratesa czterech „soków” w organizmie człowieka jedynie czarna żółć, symbolizująca usposobienie melancholiczne, stanowiła inspirację dla artystów, podlegała alegoryzacji i antropomorfizacji. Jak zauważył w swym studium Marek Bieńczyk, „w poezji i malarstwie tylko jej materia (nie krew i nie flegma) przeistaczała się i przybierała ludzkie rysy, z jej tylko czarnej toni rodziła się postać – najczęściej kobieca. W poezji późnośredniowiecznej i renesansowej często przychodziła jako nieoczekiwany i nieproszony gość, albo była bezlitosną więzienną strażniczką, albo zamieszkiwała na stałe w czyjejś duszy; można

¹⁵ J. Sawicka, *Julian Tuwim*, Warszawa 1986, s. 52. Problem zależności Tuwima od zastanej tradycji, w tym od konwencji literackich modernizmu, jest przedmiotem studium M. Głowińskiego *Poetyka Tuwima a polska tradycja literacka*, Warszawa 1962.

było stać się jej studentem, bratem, sługą; później bywała też Muzą i nabierała bardziej łaskawych cech – łagodności, słodyczy¹⁶.

Tuwimowe „panny blade” i „smutne dziewczyny” nie znają powodów swego przygnębienia, ich tęsknoty są nieokreślone i niekonkretne, a przez to tym bardziej niemożliwe do zaspokojenia. „W przeciwieństwie do żalobnika, u którego praca żałoby jest w przypadku pomyślnym procesem krótkotrwałym, mniej lub bardziej szybko przyswajającym stratę, melancholik «nigdy, nigdy nie odnajduje straty» i z tego ubytku, z tego nieodnalezienia czyni swój modus vivendi, tymczasowy lecz wciąż ten sam tryb swej smutnej na zawsze wieczności: wieczności bez początków, wieczności straty już niepamiętnej”¹⁷. Z taką sytuacją mamy do czynienia np. w wierszu *Dziewczynom* (CB, t. 1, s. 235). Ciemnookie dziewczyny są tajemnicze i dobre, niczym świeckie zakonnice noszą „szare i proste, ze lnu tkane szaty”. Ich bezzasadny (i dlatego tajemniczy) smutek współwystępuje ze znużeniem. Jednak ten stan słabości różni się znacznie od erotycznego omdlenia i zmęczenia po przeżytej chwili namiętności. Jest oznaką fizycznej kruchości istnienia, wręcz chorobliwości. Co charakterystyczne – nie wyklucza ona swoistego podziwu i uwielbienia dla „chorego” piękna. Przeczucie śmierci nobilituje te istoty, rozluźniając więzy łączące je z doczesnością. W tym sensie sama ich obecność może stanowić zapowiedź ukojenia, nirwany, której tak pożądali dekadenci. Innym śladem wzajemnych powiązań między pierwiastkiem żeńskości a wątkami tanatycznymi jest popularny w modernizmie sposób obrazowania, w którym: „nirwana lub śmierć-ukoicielka-euthanasia upersonifikowana jest jako kobieta-kochanka”¹⁸. U Tuwima na wpół odrealnione postacie dziewcząt cechuje pewna specyficzna zmysłowość, jednak daleka od myśli o fizycznym zbliżeniu. Ich erotyzm zamyka się w sferze potencji, a świadomość niemożności spełnienia wzmaga uczucie smutku.

Zwiewność i eteryczność postaci, stanowiąca sygnał uduchowienia, może być równie dobrze oznaką nienaturalnej słabości, wątłości:

Dziewczyny anemiczne, blade jak wspomnienia,
Spod długich rzęs przelotne rzucają spojrzenia.

I wolno, krok za krokiem, stąpają niepewne,
Szepcąc bladymi wargi słowa modlitewne.

I znużone swej własnej wątłości słodyczą,
Cicho sobie nawzajem dobrej nocy życzą.
(*Wieczór*, CB, t. 1, s. 260)

¹⁶ M. Bieńczyk, *Melancholia. O tych, co nigdy nie odnajdą straty*, Warszawa 1998, s. 85.

¹⁷ Tamże, s. 12.

¹⁸ Przykłady takiego obrazowania dostrzega M. Podraza-Kwiatkowska np. w poezji K. Przerwy-Tetmajera czy S. Korab Brzozowskiego. Patrz: te j ż e, *Literatura Młodej Polski*, s. 49.

Spokojny, powolny i cichy sposób poruszania się i mówienia „słodkich melancholiczek” nasuwa skojarzenia ze szpitalną powagą. Ponadto wiąże się z niepewnością, nieśmiałością, skromnością bohaterki. Być może ich przyczyną jest świadomość nietrwałości własnej egzystencji, a onieśmienie wypływa z konfrontacji swej bladej i kruchości z bujną witalnością otoczenia. Niezachwiany spokój i równowaga kłóć się z przeznaczeniem człowieka, którym jest doznawanie życia i świata w całej jego różnorodności. Bohaterka wiersza *Moment*, „maleńka, biedna, chuda panienka”, jest świadoma marnotrawienia swej egzystencji:

Zapatrzyła się w okno, w swoje nikle odbicie,
I w trumienkę śmiertelną, i w nieżywe swe życie.
(*Moment*, *Ctw*, t. 1, s. 463)

Fizyczne niedomaganie i smutek wynikający z niespełnienia są także tematem wiersza ***[*Są takie bardzo dziwne, bolesne istnienia...*] (*CB*, t. 1, s. 238). Jednak zdrowie i długowieczność nie gwarantują szczęścia. Najlepiej wiedzą o tym kobiety z *Walca starych panien* (*Ctw*, t. 1, s. 462), „zawiedzione i niewiedzione”. Towarzyszącą im cisza, raz na jakiś czas przerywana „smętnym walcem”, nie wynika z powagi choroby, lecz z opuszczenia. Jest to cisza prawdziwie grobowa – widmo śmierci pojawia się już w pierwszym wersie – „gdy szarym utrapieniem niebios się otrują [...]”. W ostatniej strofie zagęszczenie motywów „mortalistycznych” osiąga apogeum: „czarne wieko” fortepianu jednoznacznie kojarzy się z wiekiem trumny i pogrzebem, podobnie jak żałobny „czarny surdut nieboszczyka”. Wrażenie zapomnienia i porzucenia potęguje wzmianka o „suchym kurzu zmierzchu”. Życie tych zapomnianych i samotnych kobiet też jest „nieżywe”, choć one jeszcze oddychają i czują.

Bladość, wynik nie anemii, a raczej zastosowania pudru, jest główną, obok blond fryzury, cechą bohaterki *Snu złotowłosej dziewczynki*. Owa „zmysłowa dziewczynka blada” ukazana zostaje na tle balu, w trakcie salonowej rozmowy. Mimo że sytuacja liryczna jest daleka od nastroju melancholii, to właśnie uczucie uwidacznia się we wzroku adorowanej kobiety. Zamiast bawić się wyrafinowanym flirtem pogrąża się w zadumie. Sala balowa roztapia się onirycznie, w miejsce beztroski pojawia się smutek i obawa – wynik przeczulonej próżności:

Pani usta wtula w swe futro...
Pewno... miękkie jest to futerko...
Przeczulenie? Cóż będzie jutro?
Ach, coż powie srebrne lustro?

(*Sen złotowłosej dziewczynki*, *St*, t. 1, s. 338)

„Złotowłosa dziewczynka” kojarzy się z zapachem tuberoz, utwór *Panny* (Z wierszy *rozproszonych*, t. 2, s. 360) zawiera kolejne przykłady florystycznych inspiracji w budowaniu kobiecych wizerunków. Tytułowe panny zostają przyrównane do „narcyzów z cieplarni”, „kwiatów w czarnych powozach”. W innym porównaniu pojawiają się też mimozy. Te kwiatowe asocjacje podkreślają ich delikatność i urodę, stanowiąc uzupełnienie kunsztownych, dwuczłonowych epitetów: „ażurowo-przejrzyste”, „koronkowo-misterne”, „aksamitnie-subtelne”. Nie brakło również wzmianki o nieokreślonym smętku, cichości, dziewiczej czystości i skromności. Jednak ta ostatnia zostaje zdemaskowana jako poza, skrywająca erotyczne sny panienek. Jeszcze raz mamy do czynienia z podskórnym związkiem dziewczęcej niewinności i zmysłowych popędów.

Żona

Miłość małżeńska, na ogół spokojna i pozbawiona gwałtownych wzlotów namiętności, ma również swoje niezaprzeczalne walory, jak choćby poczucie bezpieczeństwa, którego brakuje w okresie wzajemnego poznawania się zakochanych. Najbliższa osoba staje się coraz bardziej „swojska”, ale nie mniej kochana. Kobieta z przedmiotu ekstatycznych wzruszeń zmienia się w pomocną towarzyszkę. W przypadku Tuwima miłość do żony, Stefanii Marchew, była istotna także jako źródło poetyckich inspiracji. Poeta sam zanotował w artykule, poświęconym Staffowi: „Nowe wiersze posypały się jak z rękawa, a wkrótce potem – jak z obu, gdyż do mego chronicznego «rozstaffienia» przyłączyło się niebawem «rozstefienie» (jak dalszy przebieg wypadków pokazał, dożywotnie), na skutek czego moje zeszyty coraz bardziej zaczęły pęcznieć od wierszy miłosnych...”¹⁹ Strofy poświęcone żonie, najliczniej zgromadzone w tomie *Siódma jesień*, chwilami przypominają sentymtalne liryki w duchu Młodej Polski. Niekiedy pobrzmiwają w nich nuty zadumy, jak w wierszach opisujących postacie anemicznych melancholiczek. Na płaszczyźnie stylistycznej wyróżnia je prostota języka, nie pozbawionego określeń familiarnych, pieszczotliwych. Tak jest na przykład w wierszu *Przy oknie*:

[...] Siedzisz, moja miła, przy oknie,
Siedzisz, moja dobra, przy oknie,
Moje jasne, kochane słoneczko,
Moje smutne nienazwane szczęście!

(*Przy oknie*, *Sj*, t. 1, s. 385)

¹⁹ J. Tuwim, *O moim Staffie*, [w:] tegoż, *Pisma prozą*, s. 100 i n. Przytoczony cytat dotyczy przede wszystkim wierszy zebranych w zbiorze *Juwenilia*, t. 1–2, oprac. T. Januszewski, A. Bałakier, Warszawa 1990.

Kiedy indziej poeta ustami podmiotu lirycznego wygłasza truizmy, jakby nie mógł uwierzyć we własne szczęście i próbował je sobie uświadomić poprzez konstatację prostych faktów:

Ty jesteś moją żoną, to we krwi mojej tłucze
 Popłochem, szczęściem, strachem, radością i wyskokiem!
 Zamieram i wybucham, tryumfem wrę i huczę,
 I płynę w dal obłokiem, i pędzę w dal potokiem.
 (***)*[Ty jesteś moją żoną...]*, *Sj*, t. 1, s. 407)

W opisie postaci dominują pastele: jest ona „bladobłękitna” i „złota”. Kojące działanie tych barw kojarzy się z dobrocią i delikatnością. Złoto konotuje także drogocенność, wyjątkowość. Wartość kochanej istoty i siła wzajemnej miłości pozostają niezmiennie wśród zmieniających się pór roku i dat – w innym wierszu padają słowa: „Tyle lat trwa moje słodkie nierozczarowanie, / tyś moja – moja do zgonu”²⁰. Bohaterka tych wierszy przypomina pod pewnym względem typ kobiety-świętej. Niczym obdarzona boską mocą ma dar rozumienia i wybaczenia:

Plakać, jedyna moja, mogę tylko przy Tobie.
 Ty zrozumiesz. Rozgrzeszysz spojrzeniem pokornym.
 I wiosnę zakochanych znajdziesz w skromnym słowie,
 I ciężką gorycz moją w tym wierszu wieczornym.
 (*Wieczorny wiersz*, *Sj*, t. 1, s. 404)

Wobec wrogości i obcości otoczenia żona – domowy dobry duch – jest ucieczką i ukojeniem. Proste, powszednie uczucie zwycięża egzystencjalne lęki.

²⁰ Warto skonfrontować to wyznanie z podobnym wierszem K. I. Gałczyńskiego *Już kocham cię tyle lat*:

Już kocham cię tyle lat
 Na przemian w mroku i śpiewie,
 Może to jest już osiem lat,
 A może dziewięć – nie wiem;

 Splątało się, zmierzchnięło – gdzie ty, a gdzie ja,
 Nie wiem – i myślę w pół drogi,
 Że tyś jest rewolta i kłęska, i mgła,
 A ja to twe rzęsy i loki.

(K. I. Gałczyński, *Serwus, madonna*, Warszawa 1987, s. 116)

Oba teksty w prosty i bezpośredni sposób podkreślają niezmienną i trwałą uczucia, którego początki giną w nieokreślonej, ale odległej przeszłości. I w jednym, i w drugim wypadku małżeńska miłość ma w sobie coś czarodziejskiego, jednak o ile dla Tuwima jest ona wiecznym „nierozczarowaniem” drugą osobą, o tyle w wierszu Gałczyńskiego wyraźny podział na podmiot i przedmiot uczucia ulega znaczącemu zatarciu. Lata wspólnych doświadczeń prowadzą do dogłębnego poznania małżonka i stworzenia niezwyklej więzi, wspólnoty odczuć i przeżyć, w której gubią się granice własnej jednostkowej autonomii.

Baba

Miłość erotyczna, spełniająca się w małżeństwie lub poza nim, to nie jedyny pryzmat, przez który można spojrzeć na postać kobiety w poezji. Dla Tuwima równie ważny, o ile nie ważniejszy, był aspekt płodności i potencjalnych możliwości rozrodu, związanych z wyobrażeniem płci żeńskiej. Dzięki tym cechom kobiecość wpisuje się w porządek natury, dochodzą w niej do głosu przemożne biologiczne siły, leżące u podstaw wszelkiej egzystencji. Doniosłość posłannictwa kobiety-rodzicielki znajduje wyraz w patetycznych wersach *Poezji*:

Pocznij, Niewiasto! W łonie twym się kryją
Takie cudowne, wielkie możliwości,
że świat się wstrząśnie hymnem milionowym
Wielkiej Radości, Niebiańskiej Miłości,
Że dusze nasze przez siebie odżyją,
I będziem siebie gościć, jako gości.

(*Poezja*, CB, t. 1, s. 285)

W ciele kobiety, poddanym biologicznym prawom rozrodu, manifestuje się naocznie „treść zdarzenia gorejąca”. Wraz z rosnącą rolą przyrody w liryce Tuwima, zwłaszcza od zbioru *Czwarty tom wierszy*, płodność jako jej podstawowa cecha zyskuje na wartości. W przypadku kobiety ta dyspozycja nie podlega jednak prostej i jednoznacznej nobilitacji. Po części wynika to z napięcia między atawizmem popędów a ideą ich socjalizacji²¹.

Kobieta w roli kochanki przynależy wyraźnie do sfery erotyki, natomiast widziana przez pryzmat fizjologii zostaje zredukowana do poziomu samicy, której jedynym przeznaczeniem jest reprodukcja. Brzuch, symbol matczynego ciepła i opieki, może też stanowić alegorię głodu, zwierzęcej pożyłki i nienasycenia²². W tym sensie w osławionej *Wiośnie* (St, t. 1, s. 313) kobieta została nazwana „brzuchem na biodrach szerokich”. Wiersz ten wyraźnie deprecjonuje postać „niewiasty”. Godny zanotowania jest fakt konsekwentnego postrzegania kobiety w kategoriach animalistycznych. Zdeterminowana własną płciowością, jest niczym więcej jak „samica”, opętana

²¹ Według Bataille’a, podstawowym źródłem rozkoszy jest poczucie łamania zakazu, związanego z tabu seksualności. „W momencie transgresji czujemy trwogę, bez której nie byłoby zakazu: na tym polega doświadczenie grzechu. Doświadczenie prowadzi do transgresji spełnionej, udanej, która podtrzymuje zakaz po to, by się nim rozkoszować. Doświadczenie wewnętrzne erotyzmu wymaga od tego, kto je przeżywa, równie wielkiej wrażliwości na trwogę, z której wyrasta zakaz, jak na pragnienie pogwałcenia zakazu. Wymaga wrażliwości religijnej, która zawsze ściśle wiąże pragnienie z lękiem, intensywną rozkosz z trwogą”; G. Bataille, *dz. cyt.*, s. 15.

²² W. Kopaliński, *dz. cyt.*, s. 35 i n.

popędem seksualnym, który do złudzenia przypomina zwierzęcą ruję. Tracąc ludzki wymiar upodabnia się do „brzuchatej kobyły”; określenie to funkcjonuje potocznie jako inwektywa pod adresem osoby dużej i niezgrabnej²³. Nawet proces dojrzewania płodu został odarty z aury świętości i tajemnicy – to po prostu „pęcznienie”, obrzęk.

W utworze *Rozkaz* zaakcentowana zostaje przede wszystkim żywotność bohaterki, której oznaką jest niemal dotykowo odczuwalne pulsowanie tętniczej krwi. Obraz kobiety wykazuje pewne zbieżności z wizerunkiem utrwalonym w biblijnej *Pieśni nad pieśniami*: piersi przypominają „dojrzały sad”, biodra są „prężne, owocne, [...] krągłe, jak trzony wiosennych drzew”. Porównanie szczegółów anatomii kobiety do elementów przyrody w porze owocowania lub kwitnienia sytuuje ją w kosmicznym porządku wiecznie rodzącej natury. Wyraźna jest sugestia mocy i dojrzałości, objawiających się wizualnie jako charakterystyczna pełność i krągłość kobiecych kształtów. Z tymi przymiotami współgrają prężność i jędrność, typowe dla młodości. Piękno żeńskości nie jest kategorią arbitralną, ale wynika z możliwości spełnienia nakazu płodności:

Przymiesz mnie w siebie z tryumfem, krwią
Zakotłuje w sercach gwałtowny szal.
W śródbiedrze, siejby spragnione, tryśnie
Wyczekiwany żywotny siew!

I mnie, i Tobie pochwała! Pochwała sprawie
Dwojga tworzących ciał.

(*Rozkaz*, Sj, t. 1, s. 424)

Dwuznaczność wartościowania pojawia się w momencie zastąpienia pojęć „rodzicielka”, „matka” leksemem „baba”. To słowo, o niejasnej etymologii, najpierw używane w odniesieniu do wiedźmy – znachorki i położnej zamawiającej choroby, stopniowo zaczęło funkcjonować jako określenie kobiety starej, co z czasem zostało przeniesione do nazewnictwa rodzinnego w znaczeniu „matka ojca lub matki”²⁴. W potocznej polszczyźnie jest uznawane za wyraz obraźliwy, oznaczający starszą kobietę o przykrym charakterze, często też brzydką, złą²⁵, lub ogólnie za żartobliwą lub pogardliwą nazwę

²³ L. Stomma, *Słownik polskich wyzwisk, inwektyw i określeń pejoratywnych*, Warszawa 2000, s. 92. Notabene, wyraz „kobieta”, który pojawił się ok. połowy XVI w. z pierwotnie pejoratywnym zabarwieniem, zawiera wspólny z wyrazem „kobyła” rdzeń słowotwórczy ‘kob-’ (stp. ‘chlew’), co wskazuje na przypadające kobiecie obowiązki i jej służebną rolę w domowym gospodarstwie. Na temat genezy słowa „kobieta” zob.: K. Długosz-Kurczabowa, *Nowy słownik etymologiczny języka polskiego*, Warszawa 2003, s. 229. Także: E. Jędrzejko, *Kobieta w przysłowiach, aforyzmach i anegdotach polskich. Konotacje i stereotypy*, [w:] *Język a kultura*, t. IX: *Płeć w języku i kulturze*, red. J. Anusiewicz, K. Handke, Wrocław 1994, s. 160.

²⁴ A. Bańkowski, *Etymologiczny słownik języka polskiego*, Warszawa 2000, s. 23.

²⁵ L. Stomma, *dz. cyt.*, s. 9.

kobiety. Zastosowanie tego negatywnie nacechowanego słowa w stosunku do ciężarnej jest zapewne motywowane tymi samymi sekundarnymi przymiotami, przypisywanymi babie, które pozwalają stosować ten termin także dla oznaczenia różnych przedmiotów okrągłych, np. popularnego placka świątecznego²⁶. Zaokrąglanie się kobiecej sylwetki konotuje jej „babskość”. Pejoratywne zabarwienie stylistyczne, zamiast naturalnego szacunku, wywołuje wrażenie rubasznosci, ale też pochwały biologizmu. Przykładem jest wiersz *Biologia*:

Baby latem biodrzeją,
Soki w babach się grzeją,
Owoc żywy dojrzewa,
Lep żywiczny wre w drzewach.
(*Biologia*, *Ctw*, t. 1, s. 468)

Ze specyficznym kontekstem użycia wspomnianego wyrazu mamy do czynienia w utworze pt. *Przemiany*. Nie bacząc na semantyczne parantele ze starością poeta opatruje go epitetami: „bujna, gorąca i mleczna”, a także: „wypierśna, młoda i soczysta”. Powraca motyw soków życiowych, piersi wypełnionych mlekiem, charakterystycznej budowy ciała: „babo rozłożysta”. Młodość, zaskakująca w tym zestawieniu, nie wyklucza odwieczności prezentowanego z drobnymi zmianami toposu kobiety – *almae matris*:

[...] Babo wieczna, babo rozłożysta,
O, radości nieskończonej zdroje:
Łonu twemu – soki moje,
Dziecku memu – mleko Twoje!
(*Przemiany*, *Sk*, t. 2, s. 12)

Rozrost kobiecej sylwetki, niezwykła bujność jej członków pozwala mówić o typie cielesności, który Krzysztof Zalewski nazwał gigantycznym²⁷. Jednak jego stwierdzenie, jakoby „określeniu tego typu służył [...] język opisu rzeczowego, stosunkowo rzadko odwołujący się do hiperbolizujących porównań” wydaje się nieuzasadnione, przynajmniej w stosunku do tekstu Tuwima. Obrazowanie hiperboliczne, stanowiące główny środek ekspresji w wierszu, jest doprowadzone do przesady.

„Babskość” przybiera w poezji Tuwima również prozaiczną postać „różowej sklepowej” z wiersza „W” (*RC*, t. 2, s. 205). Róż jest oznaką zdrowia

²⁶ A. Bańkowski, *dz. cyt.*, s. 23.

²⁷ Typ ów, akcentujący siłę i wybujałość anatomiczną, sugerujący często swego rodzaju agresywność seksualną, został skontrastowany z modelem hagiośomatycznym, charakteryzującym się delikatnością formy, dzięki której kontakt fizyczny traci znamiona brutalności, zbliża się do wymiaru praktyk sakralnych. K. Zalewski, *Polskie chucie*, „Teksty” 1974, z. 1.

fizycznego, ale także jednoznacznym sygnałem banalności, ograniczoności bohaterki, na co wskazuje też posada ekspedientki w sklepie mięsnym. Poetyckie nazwanie jej „czereśniową panną” tylko nieznacznie łagodzi szorstki obraz „tęgiej, soczystej dziewczyny”. Tusza i pospolity czerstwy wygląd, będąc zaprzeczeniem sentymentalnego ideału urody, mają jednak pewien walor, a nawet stanowią swoistą rekomendację potencjalnej żony i matki.

Rozpustnica

W wierszach autora *Balu w Operze* występność i zepsucie kobiet manifestuje się w sposób bezpośredni jako rozwiązłość seksualna. Kontrast między wizjami rozpusty a stereotypem kobiety – strażniczki czystości i wartości rodzinnych stanowi o silnej ekspresji poetyckiej wypowiedzi. Wymownym przykładem jest wspomniany już utwór *Wiosna z tomu Sokrates tańczący*. Seksualne ciągoty budzą się u obu płci, ale to kobieta, z racji łamania obowiązujących konwencji, jawi się jako bardziej lubieżna i wyuzdana. To odrażający „potwór porubczy”. Bezwstyd tkwi podświadomie w jej charakterze, a ogrom tej pierwotnej żądz dziwi i szokuje: „– Pozwól!!! Przeraż go sobą, ty grzechu, kobieto!” Rozwydrzenie i rozpasanie pociąga za sobą hańbę. Normy społeczne i moralne, sprzeciwiające się wszelkim działaniom ekstremalnym, nie pozwalają na bezwolne uleganie ślepego popędowi płciowemu. Efektem poddania się erotycznym emocjom jest utrata szacunku otoczenia, społeczna anatema:

A!! Będą później ze wstydu się wiły
Dziewki fabryczne, brzuchate kobyły,
Krzywych pędraków sromne nosicielki!
(*Wiosna, St, t. 1, s. 313*)

Obawa przed potępieniem, wrodzona wstydlivość przegrywają z porywającym podnieceniem, którego siła i totalność graniczy z obłędem. W Tuwimowskiej wizji, inspirowanej równie ekspresyjnym wierszem Rimbauda²⁸, swojskie mieszcзки stają się okrutnymi bachantkami, które w dionizyjskim szale skłonne są popełniać okrucieństwa i morderstwa. Instynkt płodzenia ulega wynaturzeniu, gdyż nie ma naturalnej konsekwencji w odruchu macierzyńskiej opieki nad potomstwem. Główną funkcją fizycznych atrybutów kobiecości jest wzbudzanie erotycznego podniecenia mężczyzny:

Wszystko – wasze! Biodrami śmigajcie, udami!
Niech idzie tan lubieżnych podnieceń! [...]
(*tamże*)

²⁸ Chodzi o utwór *Paryż się budzi*.

W innym wierszu żeńska anatomia sprawia mniej zachęcające wrażenie:

Łechczywe arcybydlę, dziewica przeraźliwa,
Na brzeżku krzesła skromnie stęsknionym zadem siadłszy,
Kryguje się w chichotach, gdy na barana patrzy,
I chlupie swą „chierbate” po czterech kuflach piwa.
(*Zabawa, RC*, t. 2, s. 102)

Pozorna cnotliwość i rezerwa „dziewicy przeraźliwej” wynika tylko z braku okazji do grzechu. Pragnienie fizycznej miłości symbolizuje wulgarny „stęskniony zad”. Skłonność do rozpusty tkwi w niej niejako potencjalnie. W oszczędny, lecz bardzo obrazowy sposób scharakteryzował poeta pospolitość i ordynarność umysłowości i zachowania uczestniczki podmiejskiej zabawy. Podobną sytuację liryczną i sposób ukazania postaci można odnaleźć w sonecie *Święto* (*Z wierszy rozproszonych*, t. 2, s. 359), gdzie na ulice wylegają „dziewczyny brzydkie, spragnione rozpusty”. Obmierźłość i brzydota, zewnętrzna nieatrakcyjność nie pozwalają im zrealizować wyuzdanych pragnień. Marzenie o rozpuście wydaje się być większym upodleniem od niej samej.

Kulminacją wybujałego erotyzmu, który przez swe spotęgowanie budzi wstręt i odrazę, jest finałowa scena *Balu w Operze*. Jeszcze zanim nastąpi, autor umiejętnie buduje atmosferę moralnego zepsucia, spowijającą świat poematu:

W okolicznych hotelikach
Całą noc robota dzika,
Seksualny kontredansik:
Na momencik, na kwadransik,
Na portiera tajniak mruga:
Portier – owszem, portier – sługa,
Ta w woalu, tamta w szalu,
Na kwadransik, prosto z balu,
Na momencik, ot przelotem;
Szybko – i na bal z powrotem [...] ²⁹

Kontakty erotyczne nie mają tu większego znaczenia, spotkania kochanków bardziej przypominają świadczenie usług seksualnych, a może są nimi w istocie. Zawołowane damy z towarzystwa spadają do rangi ekskluzywnych, ale jednak prostytutek. Ostoją moralności w świecie, który przez palce patrzy na rozpustę i degrengoladę, jest wieś. Wyuzdanym paniom przeciwstawia poeta „chłopki suche i dostojne”. Jednak ten tradycyjny model wartości znajduje się na marginesie jego uwagi. Z największym

²⁹ Ten i następny cytat pochodzi z *Balu w Operze* w wydaniu: J. Tuwim, *Wiersze wybrane*, oprac. M. Głowiński, Wrocław 1969, s. 223.

zaangażowaniem i dokładnością zostaje ukazany moment pojawienia się na sali balowej Księcia Karnawału, któremu towarzyszy roznegliżowana kobieta:

Pelźnie smoczysko – a na nim okrakiem
 Goła, w pończochach, w cylinderku na bakier,
 Z paznokciami purpurowymi,
 Z wymionami malowanymi,
 Z szmaragdowym monoklem w oku,
 Z neonową reklamą w kroku,
 Skrzeczac szlagier:

„Komu dziś dać?

Komu dziś dać!

Komu dziś dać!”

Wierzga na gęstym pieniężnym potoku

Promieniająca K... Mać!³⁰

Strój, poza, a wreszcie wulgarne przekleństwo jednoznacznie wskazują, że przebrana postać jest personifikacją ordynarnego seksualizmu. W poemacie Tuwima wiążą się z nim jeszcze inne niskie instynkty, jak żądza posiadania czy skłonność do okrucieństwa. Rozpasany seks pod postacią opisywanej kobiety staje się alegorią ostatecznego rozpadu wszelkich norm, zwiastunem potępienia. Jest to możliwe dzięki charakterystycznemu kontekstowi kulturowemu. Wojciech Gutowski zauważa: „Orient sakralizuje seks, integruje płcie w orgiastycznej jedności, godzi falliczną przemoc z panorgazmem. [...] Ekstaza seksualna łączy kobiecość i męskość w androgyniczną jedność, która w egzystencji jednostki jest sytuacją eschatologiczną. Inaczej jest w kulturze Zachodu, która separuje seks i *sacrum*. Podział na „raj” i „świat potępionych” wyznaczany jest przez fallokratyczny mizoginizm, wyparcie kobiecego seksu i apoteozę dziewictwa”³¹.

Porównanie różnych sposobów ukazywania postaci kobiecych w poezji Tuwima prowadzi do ogólnego wniosku: w większości wypadków kobieta jest w nich determinowana przez własną płć, obojętnie czy podlega nobilitacji jako żona, istota prawie święta i boska, czy pogardliwie degraduje się ją do roli wyuzdanej samicy. Jedynie jako płodna „baba” wymyka się jednoznacznej waloryzacji, z jednej strony spełniając święte posłannictwo przedłużania gatunku, z drugiej – będąc w tej misji tylko bezrozumnym narzędziem, częścią natury, jak zwierzę czy roślina. Jednak dychotomia, zauważalna w postaciowaniu kobiety, nie jest wystarczającym dowodem mizoginizmu Tuwima. Taki sposób patrzenia na płć piękną charakteryzuje

³⁰ Tamże, s. 238 i n.

³¹ W. Gutowski, *Pod ciężarem Ewy: totalność – obojętność – nicość*, [w:] *Kobiety w literaturze*, red. L. Wiśniewska, Bydgoszcz 1999, s. 130 i n.

w ogóle patriarchalną kulturę tak żydowską, jak i chrześcijańską. Poeta, przyjmując tradycyjną perspektywę oglądu, staje się spadkobiercą wielowiekowych wzorów cywilizacyjnych. „W aspekcie antropologicznym [kobieta] odpowiada biernej zasadzie natury”³². Zdecydowane, odważne a czasem prowokacyjne działania kobiety, które kłóć się z jej stereotypowym wizerunkiem istoty uległej i pokornej, bywają tendencyjnie wyjaskrawiane i poddawane krytyce. W twórczości Tuwima najczęściej dotyczy to sfery erotyki, seksu. Kobieca aktywność na tym polu zwykle wywołuje niesmak, oburzenie i pogardę, nawet jeśli usprawiedliwiają ją prawa natury. Czy odmawiając kobiecie prawa do nieskrępowanego wyrażania własnej seksualności Tuwim był mizoginem? Wiele wskazuje na to, że jedynie zbyt wiernym uczniem Młodej Polski, którego nie ujęły hasła emancypacji i jej faktyczne osiągnięcia w dwudziestoleciu międzywojennym.

³² J. E. Cirlot, *dz. cyt.*, s. 181.

Twórcy w dialogu z Tuwimem

Tomasz Stępień

Gałczyński i Tuwim

„Julianowi Tuwimowi – Którego kocham, którego nienawidzę, którego się boję, z którym jest mi najlepiej”¹. Tak Gałczyński (w relacji Natalii) napisał na zaginionej *Balladzie o magiku Berberysie* i ta dedykacja trafnie określa jego złożony stosunek emocjonalny do autora *Biblii cygańskiej*.

Tuwim i Gałczyński to temat na obszerne studium (a może nawet książkę), w którym należałoby uwzględnić zarówno relacje interpersonalne (Tuwim jako mistrz, którego się chce prześcignąć, przyjaciel-opiekun i partner-konkurent Gałczyńskiego), **intertekstualne** (bezpośrednie, czytelne odwołania i nawiązania tekstowe w twórczości obu poetów) oraz **interferencje** (podobne motywy tematyczne i „idologemy”, rozwiązania kompozycyjne i stylistyczne). W szkicu, sygnalizując niektóre aspekty tych trzech, wzajemnie ze sobą powiązanych, płaszczyzn kontaktu, przyjmuję perspektywę diachroniczną, wybiórczo śledzę związki poetów i ich tekstów od międzywojnia po rok 1953.

Kolega z „Cyrulika”

Tuwim, poeta najbardziej popularny, wszechstronny i widoczny w komunikacji literackiej początku dwudziestolecia, wydaje się być wzorem poetyckim dla debiutantów – nie tylko w kręgu satelitów Skamandra (Paczkowski, Karpiński, Minkiewicz), ale również dla poetów Kwadrygi, formalnie opozycyjnej wobec skamandrytów.

Pierwsze, publikowane w 1923 r., wiersze Gałczyńskiego wyraźnie nawiązują do *Sokratesa tańczącego*, a najciekawszy z nich *Wiatr w zaułku* to chyba intertekstualne rozwinięcie jednego z *Dwu wiatrów*. Popatrzmy – oto fragment wiersza Tuwima:

¹ K. I. Gałczyński, J. Tuwim, *Listy*, oprac. T. Januszewski, Warszawa 1969, s. 31.

Jeden wiatr – pędziwiatr!
Fiknął kozła, plackiem spadł,
Skoczył zawiał, zaszybował,
Świdrem w górę zakołował,
[....]

(J. Tuwim, *Dwa wiatry* – 1920)

A to jego rozwinięcie w tekście Gałczyńskiego:

Rozkurzawił się, rozszalał,
piaskiem o bruk chlasnął, trzasnął,
w szyby domów bębnał, chlasnął
I pyłem ulice zalał.

Rozkręcił się, rozpiekielnił,
jak bies czarny poszedł w tany,
jak szalony jak pijany,
walił w ściany, pluł na ściany,

gwizdnał, pisał, stuknął, wrzasnął,
rozhułał się, rozweselił...
Potem w norę wpadł zziębnięty
i przycupnął gdzieś i zasnął.

(K. I. Gałczyński, *Wiatr w zaułku*)

Gałczyński imituje tu poetykę wczesnych wierszy Tuwima (pojawiają się motywy diabelskie i bachiczne), a jednocześnie próbuje go przelicytować w efektach poetyckich.

Nie wiem, kiedy po raz pierwszy Gałczyński zetknął się z Tuwimem, ale z pewnością spotkanie poetów i ich tekstów odbyło się w przestrzeni „Cyrulika Warszawskiego”, skamandryckiego tygodnika satyrycznego „o-swajającego” inteligencją publiczność literacką z pomajowymi rządami sanacji. Polityczność pisma fundowana była przede wszystkim przez rysunki i karykatury oraz satyry polityczne Tuwima (dworskie wobec piłsudczyków, szydercze wobec ich wrogów)², poza tym „Cyrulik” był miejscem publikacji neutralnej politycznie, „lekkiej” poezji znanych autorów (obok skamandrytów pisywali tam np. Maria Pawlikowska-Jasnorzewska, Kornel Makuszyński) i przedpokojem „Wiadomości Literackich”, miejscem nowicjatu dla pretendentów do szeroko rozumianego kręgu Skamandra.

Gałczyński debiutuje w tygodniku w roku 1926 jako apolityczny sympatyk poetyki skamandryckiej, nonszalancko (choć łagodniej niż futuryści i po swojemu) traktujący topikę chrześcijańską (*Piosenka o trzech wesółych aniołach*), kanon kultury polskiej (*Straszny dwór*) i romantyczny stereotyp

² Zob. A. Węgrzyniakowa, *Satyra polityczna Tuwima*, [w:] *Studia skamandryckie i inne*, red. I. Opacki, T. Stępień, Katowice 1985, s. 9–31.

poety (*Muza*). Kolejny tekst w „Cyruliku” to trawestacja Dantego, satyryczny poemacik *Piektło polskie*, przedstawiający literacki Parnas lat dwudziestych. Pojawia się tu oczywiście wizerunek Tuwima:

A wtem hebrajskie usłyszałem imię,
poznałem: zamię zdradziło eblisie.
Tyżeś to? – rzekłem. – Tyżeś to Tuwimie,

aże po pępek pogrążon w ignisie?
Czyś to ty, mój słopiewco, logofagu, larwo?
Milczał, słowa łykając kragłe, i się

w ignisie smażył cum honore parvo.

Piektło polskie nawiązuje w pewien sposób do wzorca szopek politycznych Pikadora (1922–1926), w których kukielki realnych postaci życia publicznego (polityków, ludzi pióra, teatru i sztuki) deklamowały i śpiewały teksty, będące trawestacjami i parafrazami kanonicznych utworów literackich, folkloru i kultury popularnej. Wizerunek Tuwima mieści się w ramach skamandryckiej poetyki ludycznej i nieco przypomina portret (autoportret?) autora *Czyhania na Boga*, który pojawił się w pierwszej *Szopce Pikadora* (1922, ukazała się drukiem) – pisanej przez Tuwima, Lechonia i Słonimskiego. W swym żartobliwym poemacie i innych „cyrulikowych” wierszach z 1926 r. Gałczyński hiperbolizuje parafrazy i trawestacje pojawiające się w skamandryckich tekstach ludycznych i niejako wyprzedza Tuwima, który swoją *Muzę* i parafrazę *Z Iliady* napisał później. *Piektło polskie*, pisane przez dwudziestolatka, to popis utalentowanego czeladnika Skamandra, niepozbawiony łagodnych złośliwości wobec protektorów (a zwłaszcza Słonimskiego). Po perypetiach związanych ze służbą wojskową (pomaga mu w nich Tuwim, wykorzystując swoje koneksje z Wieniawą) Gałczyński wraca do „Cyrulika”, wiążąc się jednocześnie z opozycyjną, przynajmniej w deklaracjach wobec Skamandra, Kwadrygą.

W 1928 Gałczyński pisze, a w 1929 publikuje na łamach „Kwadrygi” *Koniec świata*. Książkowe wydanie poematu (1930) reklamowane jest w „Cyruliku Warszawskim”, gdzie wówczas (1929–1930) Gałczyński zastępuje niejako Tuwima w roli głównego dostawcy tekstów „poezji użytkowej”. *Koniec świata* przynosi Gałczyńskiemu rozgłos, a entuzjastyczna recenzja Stefana Napierskiego w „Wiadomościach Literackich” i późniejsza publikacja *Pieśni cherubińskiej* na pierwszej stronie opiniotwórczego tygodnika Grydzewskiego zdają się zapowiadać trwałe związki Gałczyńskiego z kręgiem Skamandra. Ludyczna apokalipsa Gałczyńskiego zapowiada katastrofizm drugiej Awangardy, ta *Satyra na Wszechświat* (to podtytuł utworu Gałczyń-

skiego) wyprzedza również apokaliptyczny poemat Tuwima. O prekursorstwie w stosunku do katastrofistów lat trzydziestych (i Gombrowicza) pisał Kazimierz Wyka³, relacja sprawcza między *Końcem świata* i *Balem w Operze* wydaje się niezbyt uzasadniona. Poszukajmy zatem ogniwa pośredniczącego.

Skamandrycka poetyka satyryczna, którą można obserwować w tekstach „Cyrulika”, szopkach politycznych i utworach kabaretowych, powstała dzięki tekstom pisanim przez poetów „wielkiej piątki” (głównie Tuwima, Słonimskiego i Lechonia), ich wychowanków i naśladowców⁴. Gałczyński wpisywał się w tę poetykę, nadając jej swoiste piętno, hiperbolizując pewne chwytły i motywy jakby w rywalizacji z Tuwimem. Z tego punktu widzenia ciekawy wydaje się, opublikowany w „Cyruliku”, *Bal na Kremlu* (1929):

Ambadorskie gwiazdy, gorsy
I „cała Moskwa” dama kier.
Za sto tysięcy carskiej forsy
Wydaje bal Z.S.R.R.

Skamandryckie? Oczywiście, to satyryczna diatryba wykorzystująca kolokwializmy, instrumentację zgłoskową, „cytat z rzeczywistości” prasowej. I ten polityczny bal. Gdzieś to słyszeliśmy – być może, na przykład (a przykład to nie byle jaki) tu: *Dzisiaj wielki bal w Operze*”. A dalej, jak pamiętamy – w ogólnym podnieceniu wielką rządowo-rozrywkową imprezą – „wszelka dziwka majtki pierze”. Natomiast u Gałczyńskiego:

Rechocą żonki komisarzy,
Strojne w paryskie, drogie kiecki.
Krasnoarmiejców stu na straży
Murem osłania bal sowiecki.

Tam też sposobili się do balu wojskowi, choć głównie „mrugający na siebie tajniacy”, a wcześniej jeszcze – postacie historyczne, zwierzęta, marki samochodów, elementy galowego stroju. Przypomnijmy również konstatacje powtarzające się we wszystkich dotyczących *Balu w Operze* opracowaniach: w finale dionizyjsko-groteskowy tłum scala się w apokaliptyczną bestię – Kurwę – babilońską wszetecnicę i Jaszczura Lewiatana – biblijną i bardzo współczesną parę potworów rządzących światem. W omawianym tekście Gałczyńskiego pojawia się zarys podobnego zabiegu artystycznego (jakkolwiek zinstrumentalizowanego politycznie):

³ Zob. K. Wyka, *Poeta i partyjniactwo*, [w:] tenże, *Rzecz wyobraźni*, Warszawa 1977, s. 74–75.

⁴ Piszę o tym szerzej w szkicu o satyrze skamandryckiej w książce *O satyrze*, Katowice 1996, s. 255–265.

Jak to się zwija i rozwija
w górę i w dół, w skos i w bok
Jak syczy ta czerwona żmija
i jak zabija i jak wpija
W Europę wygłodniały wzrok!

Motyw apokaliptycznego (mistycznego, katastroficznego) balu to nie nowość w naszej literaturze, ale taki bal, gdzie pieniądz, seks i polityka spletają się w swoistą, groteskową całość – wydaje się przede wszystkim pomysłem Tuwima:

Szarfy i Lwy i komandorie
Czerwony przyszedł świetnić bal,
i zjawy i fantasmagorie
(Oto jak tańczy się historię!)
pośród złożonych tańczą sal.

Choć zakończenie przywołuje Apokalipsę rodem z marzeń socjalistów (i opowiadania Jacka Londona), to jednak nie całkiem tak:

Wtem strajk wybuchnął generalny,
– Czekiści doo mnie! Co się stało?
Rząd lamp zagasnął triumfalny,
I księżyc, ten *Pierrot pieczalny*
Scenę oświeśla niebyszał...

Zbieżności wydają się oczywiste. *Bal na Kremlu* podpisany pseudonimem Ildefonso pojawił się w nr 52 „Cyrulika Warszawskiego” z 1929 r. (s. 8). Może Tuwim czytał (prawdopodobnie czytał – jako jeden z głównych współpracowników pisma) ten właśnie tekst, coś zapamiętał i potem wrócił do tego świadomie, półświadomie lub nieświadomie? Czy przypadkiem katastrofizm buffo *Końca świata* i polityczna inwektywa *Balu na Kremlu* oraz surrealizm *Balu u Salomona* nie zainspirowały autora *Balu w Operze*? A zatem można przyjąć, że oddziaływanie nie było jednokierunkowe, że i Tuwim uczył się od Gałczyńskiego. Wypada więc zapytać, w jakim stopniu Gałczyński powiela elementy skamandryckiej poetyki satyrycznej, w jakim zaś jest oryginalny i w czym owa oryginalność się przejawia?

Charakterystyczne dla dwudziestolecia, a związane ze skamandrycką „łagodną” czy też „aksamitną” rewolucją kulturalną było zachwianie hierarchii gatunków, rodzajów, typów twórczości. Przypomnijmy – autor kanonicznego (bardzo szybko) *Karmazynowego poematu* jest zarazem gwiazdą kawiarni poetyckiej „Pod Pikadorem”, satyryczna *Rzeczypospolita Babińska* jest utrzymana w tej samej tonacji stylistycznej (i wersyfikacyjnej) co *Piłsudski* i *Pani Słowacka*, parafuturystyczne skandale to środek w walce o właściwy

poziom literatury i kultury polskiej. „Poeta wśród świata”⁵ i „szary człowiek”, usankcjonowanie kolokwializmów w leksyce poetyckiej, populistyczna liryka dla rozerotyzowanych pensjonarek i nowobogackich, asymilowanych (asymilujących się) starozakonnych; zapatrzonych w odległą Europę niepodległościowych, lewicujących inteligentów i urzędników niepodległej Rzeczypospolitej. Satyra, kabaret, ludyczność... Ale wszystko ma swój czas i miejsce. Powoli rozdzielają się sfery „wysokie” i „niskie”: osobne miejsce ma egzystencjalna, uniwersalna liryka; osobne – satyra za i przeciw, ludyczna rozrywka, czysty nonsens. Są talenty i poziomy. Różne talenty na różnych poziomach i w różnych przestrzeniach tematyczno-ideowych. Hemara skamandryci akceptują, bo zna on swoje miejsce – kabareciarza i satyryka; Broniewskiego też, choć z zastrzeżeniami („Mój drogi, bo ty jesteś właściwie Konopnicka z talentem” – mówił podobno Lechoń)⁶. Paczkowski, Karpiński, Minkiewicz – wzorowi czeladnicy, poterminują przykładowie w „Cyruliku”, to i miejsce dla „kropli liryki” znajdzie się w „Wiadomościach Literackich” lub nawet w „Skamandrze”. Na awangardę, pierwszą i drugą, szkoda „peiperu i putramentu” – czytamy we fraszce Tuwima. Irzykowski i Stawar strasznie nudzą. A Gałczyński? Dziwna ryba. (Strange Fisch to pseudonim, którym poeta podpisywał swoje ostatnie wiersze w „Cyruliku”). Talent ma, ale – nihilista i anarchista, pijak i skandalista, nietaktownie upomina się o pieniądze i nie zna swojego miejsca w szeregu, miesza wszystko ze wszystkim: satyrę z liryką, *sacrum* z *profanum*, sentymentalizm z groteską.

Bo jak można traktować poważnie kogoś, kto pisze w taki sposób:

Tristis est anima mea
usque, jak mówią, ad mortem...
Oto się jesień zaczęła
i nie ma komu dać w mordę;

Kiedy należałoby raczej pisać tak:

Idę jesienią na ukos,
Przeływam taflą przekroju,
Cięciem lustrzanym rozcinam
Nieziemską ojczyznę swoją.
(*Złota polska jesień* – 1931)

⁵ O kształtowaniu się koncepcji podmiotu w poezji Skamandra zob. M. Głowiński, *Poetyka Tuwima a polska tradycja literacka*, Warszawa 1962, s. 90–150.

⁶ A. Stawar, *O Gałczyńskim*, Warszawa 1959, s. 139. O dyktaturze opinii literackich skamandrytów zob. również uwagi K. Irzykowskiego, *Vademecum w warszawskiej knieży literackiej*, [w:] tenże, *Pisma. Stoń wśród porcelany. Lżejszy kaliber*, red. A. Lam, Kraków 1976, s. 481–483.

Tuwim respektuje granice, w jego poezji osobno „ja” liryczne, osobno: korporanci, delegacja obywatelska, oficerowie, proletariat. Z jednej strony publicystyczny, cudzy język, z drugiej – własny metaforyczny refren. Arystokratyczna samotność poety, sygnowany leksyką poetycką dystans wobec ideologicznych wspólnot, wobec zgiełku współczesności politycznej⁷. Gałczyński żadnych granic nie potrzebuje, odrębności zaciera, przez wspólnoty idzie na ukos – jak „pijane dziecko we mgle”:

O drogo, drogo ty moja
na Widok czy Mazowiecką!
o ja, idący jak Boya
„we mgle pijane dziecko”!

Bowiem jak mówi Wolica*
cierpię „na gorzkie torsje”
tkliwy kochanek księżycy
i pies, i pies na forse”.

(* Prosimy Szan. Autora, aby na przyszłość nie używał niezrozumiałych
wyrażeń – przyp. wyd.)

(*Cyrulik jesienny*, „Czytelnik Warszawski” 1930, nr 41)

Odnosi się to nie tylko do „cyrulikowego” wiersza, ale właściwie do całej międzywojennej twórczości Gałczyńskiego. Piszący o *Balu w Operze* dość zgodnie wskazują, iż ten poemat, kto wie czy nie największy utwór Tuwima, wyrasta z Tuwimowskich kabaretianów i jego satyry okolicznościowej⁸. Sądzę, że można zaryzykować hipotezę, iż w wypadku Gałczyńskiego jest odwrotnie. Najpierw mamy utwór – poemat *Koniec świata* – w którym poeta w sposób generalny określa swój stosunek do świata rytuałów i instytucji społecznych oraz zarysowuje hierarchię aprobowanych wartości (praca, miłość, sztuka). Ludyczny, karnawałowy model świata, katastrofizm buffo („Śmiejmy się! Kto wie czy świat potrwa trzy tygodnie?” – motto „Cyrulika Warszawskiego”) to wykładnia światopoglądowa, a wspiera go poetyka wesołej groteski. W ludyczny nawias ujęte są wszystkie formy zinstytucjonalizowanego funkcjonowania człowieka: ideologie, programy i partie polityczne, organizacje społeczne, doktryny i wreszcie grupy literackie (wyraźne w tekście aluzje do macierzystej „Kwadrygi”). Ocaleni zostają kochankowie, rzemieślnik-artysta i zapoznany, mało akademicki mędrzec-szarlatan. Dwa światy – polityczny (publiczny) świat „krótkiego

⁷ Zob. analizę wiersza Tuwima *Złota polska jesień* w rozprawie I. Opackiego, *Rousseau mieszczańskiego dwudziestolecia*, [w:] Skamander. Studia z zagadnień poetyki i socjologii form poetyckich, Katowice 1978, s. 72–73.

⁸ Zob. np. A. Sandauer, *O człowieku, który był diabłem*, [w:] tenże, *Poeci czterech pokoleń*, Kraków 1977, s. 76; J. Sawicka, „Filozofia słowa” Juliana Tuwima, Wrocław 1974, s. 112–115; T. Stępień, *Kabaret Juliana Tuwima*, Katowice 1989, s. 158–230.

trwania'' i ponadczasowe minimum a zarazem uniwersum aksjologiczne – poezja, miłość, praca.

Tuwim od liryki zmierza w stronę poematów („Gdzież mnie do poematów, ledwo wiersz wykrztuszę” – pisze w incipicie wiersza *Odpowiedź*), wyraźnie rozdziela różne poziomy swojej twórczej aktywności – lirykę, satyrę, kabaret. Gałczyński od poematu zaczyna i na poematach kończy, w jego twórczości trudno oddzielić lirykę od satyry, utwory „poważne” od niepoważnych, teksty pisane „w porywie natchnienia” od tych, które są realizacjami zamówienia.

Rutynowym działaniem medialnym większości polskich poetów i poetek XX w. jest cykl: publikacja wierszy w czasopiśmie literackim – tomik (tomiki) wierszy – retrospektywne wybory poezji – przed- lub pośmiertne utwory zebrane. Tak było z Tuwimem i Pawlikowską-Jasnorzewską, z Herbertem i Miłoszem. Natomiast z Gałczyńskim jest inaczej, ten pisze najpierw teksty ważne dla siebie (bez oglądania się na czytelnika i warunki medialne), które stara się publikować w postaci książkowej lub na łamach periodyków adresowanych do względnie szerokiej publiczności literackiej (inteligenckiej). Przerwy między tymi – ważnymi dla siebie – utworami wypełnia poezją i prozą okolicznościową oraz sytuacyjną (utwory dopasowane do specyfiki medium prasowego), ciągle pozostając sobą, pozostawiając w tych tekstach swoją niepowtarzalną sygnaturę. W tekstach tych Gałczyński kreuje siebie jako bohatera lirycznego (na niespotykaną w polskiej poezji skalę), tworzy oryginalną „formę bardziej pojemną”, w której – „postmodernistycznie” – zacierają się granice rodzajowe (poezja – proza), gatunkowe (liryka – satyra – *pure nonsense*), stylistyczne (ironia – patos, liryzm – patos), mieszają kategorie estetyczne i artystyczne sposoby modelowania świata (tragizm – komizm, realizm – fantastyka – groteska).

Można zaryzykować twierdzenie, że Gałczyński rozszerzał i modyfikował poetykę Tuwima, najbardziej wszechstronnego i reprezentatywnego poety Skamandra. Skamandryci po okresie „burzy i naporu” (i zajęciu najbardziej eksponowanego miejsca na rynku literackim) powrócili na z góry upatrzone pozycje twórców narodowego kanonu, spadkobierców romantyzmu, autorów lektur szkolnych. Gałczyński był największą indywidualnością lat trzydziestych i miał tego świadomość. Doskonale trafiał w oczekiwania nowego pokolenia inteligenckich odbiorców, pokolenia kryzysu ekonomicznego, szukającego alternatyw ideologicznych dla istniejącego systemu, pokolenia rodzącej się w Polsce kultury masowej. Mógł być drugim oddechem Skamandra, stało się inaczej – został zawłaszczony przez radykalnych nacjonalistów⁹.

⁹ O strategiach literackich Gałczyńskiego i związkach jego twórczości z rynkiem mediów piszę w książce *Gałczyński i media*, Katowice 2005.

Gałczyński był współpracownikiem „Cyrulika Warszawskiego” począwszy od 1926 r., w latach 1929–1930 głównym autorem pisma, a Tuwim kilkakrotnie staje się bohaterem (drugoplanowym) i adresatem w tekstach pisanych dla tego tygodnika i dla „Czerwonego Lwa”, kwadryganckiego, efemerycznego pisma satyrycznego.

Autor *Sokratesa tańczącego* pomaga Gałczyńskiemu w perypetiach związanych ze służbą wojskową, traktuje go jako bardzo zdolnego ucznia i partnera w twórczości (produkcji) ludycznej, ale nazwisko Gałczyńskiego nie pojawia się wówczas w Tuwimowskich tekstach publikowanych w prasie czy recytowanych na scenach warszawskich kabaretów. Gałczyński pozostaje w kręgu Skamandra (i Kwadrygi) do wyjazdu za granicę, daremnie usiłując wejść do ścisłej czołówki skamandrytów i zadomowić się w „Wiadomościach Literackich” (zostaje tylko dokooptowany do grona autorów piszących ostatnią skamandrycką szopkę polityczną z 1931 r.). Po powrocie – bezrobotny i poza stołecznym rynkiem literackim – próbuje szczęścia w Wilnie. Współpracuje z tamtejszą rozgłośnią radiową, razem z Teodorem Bujnickim prowadzi radiowy kabaret, publikuje teksty kontestujące ówczesną polską rzeczywistość wszędzie tam, gdzie zechcą je drukować. Tuwim „zauważa” Gałczyńskiego dopiero wtedy, gdy jego wiersze pojawiają się w „Prosto z mostu”.

Tuwim czyta/pisze Gałczyńskiego

W pierwszych latach swojego istnienia (1935–1937) „Prosto z mostu” skupia większość pisarzy i publicystów młodego (i nie tylko młodego) pokolenia, niezadowolonych z dyktatu Skamandra na rynku literacko-kulturalnym. Publikują w nim Karol Irzykowski i Witold Gombrowicz, Jerzy Andrzejewski i Aleksander Świętochowski, zaprzyjaźnieni z Gałczyńskim Bolesław Miciński i Jerzy Waldorff. „Prosto z mostu” staje się konkurentem i alternatywą dla „Wiadomości Literackich”, od początku prowadząc na swoich łamach ofensywę przeciw „mafii Skamandra”. Gałczyński publikuje w 1935 r. w „Prosto z mostu” kilka wierszy *stricte* lirycznych i utwory satyryczne (m.in. świetny *Tatuś*), kontestujące (dość łagodnie) sanacyjny establishment. Jego podobne w tonacji teksty (niejednokrotnie o wyraźnych antyskamandryckich akcentach) pojawiały się już wcześniej w czasopismach i rozgłośni wileńskiej.

W 1936 r. Gałczyński nawiązuje stałą współpracę z tygodnikiem Piaseckiego, w numerze 10 pojawiają się *Skumbrie w tomacie*. *Skumbrie...*, a raczej ich recepcja, zasługują na osobne omówienie¹⁰ – tu warto tylko wskazać,

¹⁰ Zob. T. Stępień, *O satyrze*, Katowice 1996, s. 292–304.

że był to najgłośniejszy wiersz lat trzydziestych. Zarówno przez zwolenników, jak i przeciwników był on odczytywany jako groteskowa metafora Polski w okresie społecznego, politycznego i ideologicznego przesilenia. Wiersz ten czytano na różne sposoby. A może *Skumbrie...* to przekorna, błazeńska parafraza? Czego? *Złotej polskiej jesieni* Tuwima...

Kompozycja podobna – i tu również refren staje się częścią ostatniej strofy, odautorskim komentarzem (no bo kto „mówi” w finale wiersza – redaktor, Łokietek, poeta – „gospodarz” utworu?). Kpina z oficjalnego mitu wskrzesiciela(li) państwa (Łokietek jako wyzwoliciel spod czeskiej okupacji i zjednoczyciel dzielnicowej – to takie wewnętrzne rozbiory – Polski)? Szyderstwo z populistycznej wiary w dobrego władcę, okłamywanego przez złych urzędników (legenda o grocie, w której chłopci ukrywają dobrego króla)? Błazeński grymas Stańczyka?

Szydercze „chcieliście Polski, Europy, świata – no to go macie” można odczytać również w *Balu w Operze* (napisanym w tym samym 1936 r., tylko kilka miesięcy później). Echo „skumbrii” powraca w Tuwimowskim tekście:

Ideolo, Ideolo
Ideolo ideali
Lari fari lafiryndia
Udibidibindia, udibidibindia!

Tuwim przeczytał *Skumbrie...* bardzo uważnie, a jego polityczny styl odbioru narzucił podjęty później (np. przez Artura Sandauera i Andrzeja Stawara) ideologiczny sposób interpretacji wiersza. Świadectwem lektury jest *Ozór na szaro*, opublikowany w „Wiadomościach Literackich” (1936, nr 14) ze znamieną dedykacją:

Kochanemu przyjacielowi, K. I. Gałczyńskiemu, autorowi drukowanego w nr 10 „Prosto z Mostu” znakomitego wiersza: *Skumbrie w tomacie*.

Tuwim w swej satyrycznej replice na *Skumbrie w tomacie*, nawiązuje do „fabuły lirycznej”, kompozycji i konturu wersyfikacyjnego wiersza Gałczyńskiego, „czytając” ten utwór jako „dokument biograficzny”:

Raz do gazety „Hajże do czynu!”
(ozór na szaro ozór na szaro)
Przyszedeł Konstanty, wlany ze spleenu.
(ozór na szaro chrzan)
[...]
Wypilem – mówi – czystej butelkę
(ozór na szaro ozór na szaro)
Trzy bomby piwa, rumu angielkę.
(ozór na szaro chrzan)

Potem – powiada – whisky – powiada
(ozór na szaro ozór na szaro)

– I nic – powiada – nic nie pomaga
(ozór na szaro chrzan)

[....]

Zamiast się trapić nudą i troską
(ozór na szaro ozór na szaro)

Niech pan rozwiąże kwestię żydowską
(ozór na szaro chrzan)

[...]

Poszedł Konstanty; co miał, to przepił,
(ozór na szaro ozór na szaro)

Wyrznął gudłajów. Nic mu nie lepiej.
(ozór na szaro chrzan)

– Tylem się narznął, proszę gin z rumem
(ozór na szaro ozór na szaro)

A źle cholera. Nic nie rozumiem
(ozór na szaro chrzan)

Jeszcze raz z rumem i pepermentem
(ozór na szaro ozór na szaro)

Gdzież upragnione dolce far rżnięte?
(ozór na szaro chrzan)

...Hejże do czynu ozór na szaro
Kocio na szaro Żydzi na szaro
Ozór do czynu czyny do chrzanu!
Chrzan, miły Kociu chrzan!

Mechanizm satyrycznej negacji jest dość prosty – przemiana ideowa Gałczyńskiego potraktowana jest jako efekt niedającego się zaspokoić głodu alkoholowego czy też niedającej się zapić chandry, a quasi pijacki bełkot ostatniej zwrotki służy kompromitacji nacjonalistycznej ideologii tygodnika „Prosto z mostu”, w którym Gałczyński zaczynał pełnić rolę poety wyrażającego najważniejsze wartości narodowe i religijne.

Tuwim ostatecznie (?) rozstaje się z sanacyjnymi przyjaciółmi (jeżeli za rozstanie uznać – *Bal w Operze*), Gałczyński znajduje zupełnie nowych „przyjaciół”. Manifest-pamflet *Do przyjaciół z „Prosto z mostu”* („Prosto z mostu” 1936, nr 21) przedstawia *expresiss verbis* przemianę „cyrulikowego”, prosanacyjnego i filosemickiego Szawła w chrześcijańskiego poetę, chciałoby się powiedzieć wieszczą endecji. (Tuwim nazywany był złośliwie „wieszczem sanacji”). Gałczyński odpowiada Tuwimowi i swym dawnym, traktującym go protekcyjnie, przyjaciółom pamfletem, który wykorzystuje retorykę antysemitki. *Do przyjaciół z „Prosto z mostu”* to tekst, którym poeta pali wszystkie mosty i ostatecznie zrywa z antyszambrowaniem na ludycznych przedpokojach Skamandra.

Skamandryci od samego początku sprawnie posługiwali się inwektywą, wpisując ją w teksty poetyckie (*Rzeczypospolita Babińska* Lechonia, satyry Tuwima) i publicystykę (felietony Słonimskiego), brutalna inwektywa była stałym elementem dyskursu prawicowego¹¹, a lewica (zwłaszcza komunistyczna i komunizująca) z powodzeniem wykorzystywała napastliwą i szyderczą dykcję Włodzimierza Lenina. Miał zatem Gałczyński szereg wzorców inwektywnego dyskursu i, parafrazując je, konstruował swój, niejednoznaczny genologicznie, intertekstualny „list apostolski”¹².

Kompozycyjny podział na dwie części; dwie stylistyki – liryczny patos i brutalną inwektywę; dwa czasy – wtedy w przeszłości i teraz – rozpoczynające przyszłość; dwa światy – poetycka kawiarnia „maranów” i krąg nowych przyjaciół; wreszcie – dwa miasta: „grząska Warszawa lat minionych” i Wilno – „Ludzie durni, ale cisi, bruki marne, ale za to jakie niebo!” – oto opozycje organizujące tekst. Poza tym są jeszcze ludyczne antrakty związane z sytuacją narracyjną oraz fragmenty, w których zamiast poetyki diatryby pojawia się (znana już z warszawskiego „Cyrulika” i krakowskich „Wróbli na dachu”) wesoła groteska.

W pamphlecie Gałczyńskiego pojawiają się trzy sposoby modelowania świata-tekstu: **brutalna inwektywa** (charakteryzująca się hiperbolicznym narastaniem ciągu wyzwick i obelżywych epitetów) oraz **szydercza, groteskowa anegdota**, ośmieszająca i kompromitująca przeciwników, wrogów politycznych i literackich zarazem – to dwa instrumenty satyrycznej negacji. Trzeci sposób – to **ujawnianie prywatności, element lirycznego „luzu”**. Ta liryczna pauza (wykorzystująca autobiograficzne „tu i teraz”) pojawiająca się na początku, w środku i na końcu tekstu – określa świat aprobowany, przestrzeń prywatnej, codziennej poezji. **Patetyczna eksklamacja** zaś – jako kolejna technika, sposób modelowania świata-tekstu – ma wyrażać krąg wartości postulowanych, uniwersalnych, wpisywanych w konkretny światopogląd:

Powtarzające się refrenowo zwroty, tak negatywne („Esto anathema maran-atha” – z Listu św. Pawła, „Inflata rhoezo non achai verba” – z Wergiliusza), jak i pozytywne („Viri fratres”, „Gidi dą! dogi dą!”) oraz wplecenie w tekst dużej liczby egzotycznie brzmiących słów i zwrotów obcojęzycznych (łacińskich, greckich, francuskich, angielskich, niemieckich),

¹¹ Zob. I. Kamińska-Szmaj, *Judzi, zohydza, ze czci odziera. Język propagandy politycznej w prasie 1919–1923*, Wrocław 1994.

¹² „Językowym i gatunkowym wzorcem *Do przyjaciół...* są listy apostolskie św. Pawła. Gałczyński jest bardzo wyrafinowanym i perfidnym stylistą. Na kanwie tekstu poważnego i wzniosłego pisze jego parodię, aby doprowadzić ją w końcu do pamfletu. Ale pewne struktury tekstu-matki zostają zachowane. Świadczy to o znakomitej świadomości językowej Gałczyńskiego, dokonującego tekstowej dekonstrukcji, aby osiągnąć czytelnika niezbyt wykształconego, podrzędnego nawet. Populistyczne argumenty są wyjściem naprzeciw popularnej, masowej kulturze” – pisze M. Wyka w komentarzu do *Listu*. K. Gałczyński, *Wybór poezji*, Wrocław 2003, s. 411–412.

paralelizmy składniowe i litanijne wyliczanie obelżywych epitetów – wszystko to nadaje całości sakralno-magiczny charakter. Zaklęcie, zamawianie, rytualne, symboliczne uśmiercenie przeciwnika i modlitwa za poezję prawdziwą... Z drugiej strony, w tekst wmontowane są elementy sugerujące, żeby nie odbierać go zbyt poważnie, że to jeszcze jeden popis poety Konstantego, który chce się pokazać przyjaciółom z „Prosto z mostu” (i nie-przyjaciółom z „Wiadomości Literackich”) jako pamflecista i poeta chrześcijański zarazem, i, jak zawsze, idzie na całość, aż do autoparodii. Pamflet-manifest Gałczyńskiego warto widzieć w ramach ówczesnego dyskursu satyryczno-polemicznego pojawiającego się w tekstach o tematyce politycznej, społecznej, literackiej, a z drugiej strony – w nawiązaniu do prowokacji i skandali futurystycznych.

Tuwim replikuje tekstem wszechstronnie „lustrującym” dotychczasowe życiopisanie Gałczyńskiego. *Smorgoński Savonarola. Humorystyczniak o K. Ild. Gałczyńskim* napisany po wnikliwej lekturze tekstu Gałczyńskiego i przygotowany już do druku w „Wiadomościach Literackich” ostatecznie nie został opublikowany (pojawił się w druku dopiero kilka lat temu). Wydaje się jednak, że krążył w obiegu nieoficjalnym w środowisku literackim, tworząc fundament czarnej legendy Gałczyńskiego. Tytuł i podtytuł określają ramę modalną tej wypowiedzi, będącej popisem retorycznego dyskursu autora *Jarmarku rymów*. Obszerny tekst Tuwima składa się z siedmiu całości kompozycyjnych, bogato ilustrowanych cytatami z pamfletu Gałczyńskiego, wypisami z jego dotychczasowej twórczości i dokumentami osobistymi (listy do Tuwima, dedykacje na ofiarowanych mu utworach).

Jak Tuwim czyta/pisze Gałczyńskiego? Przywołajmy fragment metatekstowy, pojawiający się w ostatniej części repliki:

Muszę przyznać, że „krzywa uczuć”, jakich doznałem przy pisaniu o Gałczyńskim, była niespokojna. Gdyby ją graficznie przedstawić, wyglądałaby jak długa piła (co za łatwy żer dla kalamburzystów!) z bardzo nierównymi zębami. **Nieustające skoki gniewu, miłości, wzdargy, politowania, gorącej czułości i mroźnego nieprzejednania.** [podkreśl moje – T.S.] I gdy już tę kończę, znów wracam do tego, od czego zacząłem. Od niepokoju¹³.

Tuwim w tym tekście to w kolejności: zaskoczony czytelnik, obrażony poeta i zniesławiony człowiek, zdradzony przyjaciel, odtrącony opiekun i partner ludycznych przedsięwzięć literackich Gałczyńskiego. Emocje wyraża, a raczej konstruuje, zmieniająca się dykcja stylistyczna – mamy tu ironię i ton serio, liryczne wyznania i inwektywy, sarkazm i patos. Tuwim wciela się kolejno w różne role pojawiające się w obszarze komunikacji literackiej. Jest dociekliwym filologiem, precyzyjnie ustalającym datę i okoliczności powstania tekstu Gałczyńskiego, rekonstruującym poetykę i światopogląd

¹³ Wszystkie cytaty z tekstu Tuwima za: J. Tuwim, *Utwory nieznane*, oprac. T. Januszewski, Łódź 1990, s. 215–232.

pamfletu. Krytykiem literackim, oceniającym wady i zalety twórczości Gałczyńskiego ustalającym jego rangę poetycką; historykiem literatury sytuującym utwory Gałczyńskiego w tradycji literatury narodowej. Psychologiem twórczości, satyrykiem i moralistą.

Zaczyna Tuwim od wrażeń z pierwszej lektury i „domysłów” co do genezy tekstu Gałczyńskiego:

Uczono mnie w dzieciństwie, abym liczył do dziesięciu, zanim się gniewem uniosę. [...] Po przeczytaniu artykułu [...] liczyć wcale nie zacząłem, gdyż nie było potrzeby. Nie gniew we mnie wezbrał, nawet nie obrzydzenie, lecz niepokój. Szczerze zaniepokoiłem się o stan władz umysłowych **przyjaciela-poety**. [...] [podkreśl. moje – T.S.]. Skomunikowałem się natychmiast z pewnym miłym a mądrym przyjacielem Gałczyńskiego i z prawdziwą ulgą dowiedziałem się, że obawy moje były płonne. Ale i wtedy nie zacząłem „liczyć”. Pomyślałem sobie, że cuchnąca rzygowina bardzo utalentowanego poety wynikała z jakiegoś gruntowniejszego pijaństwa i że wszystkie te nikczemności, zawarte w jego pełnym objawień kazaniu i egzorcyzmie, napłynęły podczas kolejnej trzydniówki, bardzo zaś (o, jak bardzo!) trzeźwy p. Piasecki wydrukował to ku ucieście wszystkich, pognębionych przez paru Żydów z „Wiadomości Literackich”, geniuszów obozu narodowo-radykalnego.

Wątek „alkoholowy” będzie przewijał się przez cały tekst Tuwima, podobnie jak nie zmienia się – podziw dla retorycznego kunsztu, dla perswazyjnej maestrii pamfletu a zarazem całkowita negacja postawy moralnej Gałczyńskiego:

Jeszcze nie było gniewu. Jeszcze go trzymał na uwięzi **prawdziwy zachwyt dla żywiołowego talentu poety** – talentu, co nawet w tym wybryku trysnął frenezją [...] frenezją bądź co bądź imponującą: takiego **majstersztyku bezkarnej łobuzerki**, tak **wspaniale brzmiącego belkotu** bez czci i wiary, sensu i precedensu, żaden grafoman nie stworzy. Podkreślam, że piszę to bez krztyny ironii. Przecież ta napaść miejscami robi wrażenie, że jest **genialnym persyflażem** młodego Nowaczyńskiego. Ale młody Nowaczyński, a młody Gałczyński to dwa światy, i wówczas i dziś.

Tuwim czyta (a przynajmniej pisze, że czytał) tekst Gałczyńskiego dwukrotnie, a jego świadectwo lektury kompozycyjnie rozpada się na dwie nieproporcjonalne części. W pierwszej adresatem jest „znawca” – stały czytelnik „Wiadomości Literackich” i innych periodyków kulturalnych, dobrze zorientowany w topografii życia literacko-politycznego stolicy. To on jest przywoływany podczas rekonstrukcji poetyki i strategii retorycznych tekstu Gałczyńskiego, to do niego zwraca się Tuwim, wyjaśniając właściwe motywy skłaniające go do napisania repliki:

I tu mnie dopiero zatkało! [...] Bo dopóki sądziłem, że to artykuł dla p. Piaseckiego, aby mu przyjemność zrobić, albo dla nas abyśmy się bądź uśmieli z wygłupiań świetnego poety, bądź dali mu prztyczka w jego śliczny nos – póty nie było gniewu i oburzenia.

Ale gdy nawalił tę imponującą kupę guana moralnego i intelektualnego [...] dla grandy, dla mydlenia oczu biednym chłopcom z prowincji, dla których po takim artykule ów nieznanym bliżej pisarz Gałczyński urosnąć może do rozmiarów jakiegoś, diabli wiedzą, przewodnika, przodownika, orędownika, głosiciela, rządcy dusz, wodza duchowego [...] – gdy korzystając z ciemnoty i głupoty, jak pisze, tych najprowincjańszych, świeżutkich i łapczywych, pasuje się na Postać, Na Osobę, na moralistę i nauczyciela, a nam, ludziom czystym i bez patosu uczciwym, wymyśla od szachrajów, nikczemników i łajdaków – wtedy – wściekłość! Zacząłem liczyć, lecz nawet do trzech nie doliczyłem – i zabrałem się do pisania tego artykułu, z myślą właśnie o nich, o tych prowincjonalnych, chłonnych, świeżych, spragnionych wiedzy, sztuki i oświaty, literatury i prawdy, przede wszystkim prawdy łaknących chłopcach.

Dalej w tekście odbywa się drama, w której uczestniczą demaskator Tuwim i „chór p.p. chłopców z prowincji”, wirtualnych adresatów-bohaterów tekstu autora *Treści gorejącej*.

„Lustracja” obejmuje zarówno twórczość, jak i życie prywatne. Tuwim przywołuje „niemoralne” fragmenty *Porfiriona Osiętka* i *Końca świata*, cytuje antyendeckie teksty Gałczyńskiego z okresu współpracy z „Cybulikiem Warszawskim”. Podkreśla jego merkantylizm i sugeruje dwulicowość, wspomina o propozycji Gałczyńskiego, aby wspólnie wydawać periodyk humorystyczny, przypomina, jak załatwił mu wydanie zbioru wierszy u Przeworskiego (tom został wycofany i odesłany Gałczyńskiemu z obelżywym listem po ukazaniu się *Listu...*). Cytuje liryczne dedykacje, opisuje deliryczne holdy sobie składane, a przywołany list dziękczynny Gałczyńskiego opatruje następującym komentarzem (inkrustowanym cytatami z pamfletu):

A wiecie za co ta wdzięczność? Za to, że ja, przedstawiciel poezji na której dnie nigdy nie było człowieka, a zawsze najwięcej nienawiści [...], że ja gdy oceaniczny chrześcijanin zapił się tak straszliwie i groźnie, iż go najbliższe otoczenie opuściło i został sam, że ja go odwiedziłem i lekarza uprosiłem, żeby się nim zaopiekował i z rąk kelnerów go wyrwałem, gdy awanturującego się wyrzucali z cukierni, gdzie ku uciechu mieszczańskiego mobu arcytragiczne dzień w dzień wykrzykiwał brewerie. Powiecie, że to samochwalstwo, że się o tak prymitywnych przysługach dla bliźniego, a zwłaszcza dla przyjaciela poety nie mówi [...]. Ale w tym wypadku trzeba to powiedzieć, coraz bowiem okrutniejszy staje się ten wiek okrutny, jeżeli wesół z początku, a potwornie uciążliwy przy dalszym przebiegu każdego pijaństwa kompan, Kocio Gałczyński, potator [pijak] i womitor wszystkich „Wróblów” i „Adrii” warszawskich, włazi nagle na kazalnica i oświadcza, że „idą rządy miłujących, gidi dą, dogi dą – oranges and lemons”, a wobec tego i wobec niego, tudzież p. Piaseckiego – ja jestem parszywym stworzeniem i kanałią.

Wracając do swojego „właściwego” odbiorcy Tuwim formułuje i uzasadnia swoją ocenę poetyki i etyki autora *Balu u Salomona*.

Przez cały czas powtarzam, że duży poeta, że wielki talent, że czarujące wiersze, a tymczasem wszystko com zacytował, jest albo obrzydliwe, albo średnie, albo świetne wprawdzie, lecz tak pozbawione kością etycznego, poetyckiej moralności, że nawet najświet-

niejsza poezja ginie w tej anarchistycznej dezynwolturze i „żmanfiszerii” [...] byłem i jestem nie tylko „wielbicielem”, lecz gorącym entuzjastą twórczości poetyckiej Gałczyńskiego. Dobór zaś cytowanych dotychczas wierszy jego dokonany został w wyraźnym „pedagogicznym” celu że tak rozchełstana moralnie postać nie ma prawa nauczać.

Udowadnia również swoje mistrzostwo w mnożeniu inwektywnych epitetów, od których roilo się w tekście Gałczyńskiego, przy okazji tego turnieju obelg sytuując twórczość Gałczyńskiego w zapoznanej polskiej tradycji literackiej. Gałczyński w swej właściwej roli to:

joculator, noctambulik, linoskoczek, olejkarz, marionetkarz, pijak, alchemista, diabolik, demonomagik, kuglarz, żongler, prestidigitator, zauberrehling, kpiarz, szarlatan jarmarczny, pod-majstrzy katowski, synagoguś szatana, fantasmagoryczny cudak warszawski [...] jest on w prostej linii potomkiem tych wszystkich Dzwonkowskich, Potańskich, Trzytyprtyckich, Janów z Wychyłówek i z Kijan [...] Gałczyński jest właśnie z tego nieśmiertelnego rodu wędrownych żaków, kleryków, wesołych czeladników i rybaltów.

Inaczej mówiąc, Gałczyński ma prawo do twórczego rozwijania sowizdrzałskiego nurtu literatury polskiej i ludycznej linii Skamandra. (Tuwim kocha swój kabaret i „niską” groteskę, ale się ich wstydzi, chce być poważny, chce być klasykiem, poetą kanonicznym. Ten wątek wypieranego drugiego „ja” można rozwijać psychoanalitycznie – Gałczyński jako inny, wyparty przez siebie Tuwim). Nie ma natomiast prawa do „rządu dusz” młodego pokolenia, owych „chłonnych intelektualnie i świeżych chłopców z prowincji”.

Konkluzja dotycząca światopoglądu i strategii pisarskiej jest następująca (Tuwim cytuje tu opinię nieprzychylnego skamandrytom znawcy – Irzykowskiego?) – Gałczyński:

Chce rządu dusz bo dłaczegóż by nie?! Ale zamiast żeby samemu, wewnętrzną mocą stworzyć nurt, który by dusze porwał, G. maca, szuka, od lewicy do prawicy, a może znajdzie coś co chwyci? I tu w „etom psychologiczieskom momentie.” zjawia się Piasecki. Jeden, drugi wiersz w „Prosto z mostu”, wzmianki o największym polskim poecie młodego pokolenia... Gałczyński zaczyna sam wierzyć bardzo głęboko, że *Skumbrie w tomacie* to nie «ozór na szaro», ale jakiś «panis caelestus» ku pokrzepieniu wątpiących dusz... I marzy się Gałczyńskiemu, że wie, że znalazł – i dalejże prosto z mostu, z pieca na łeb, na łeb na szyję... W każdym razie: O, rękę ukarż, nie ślepy miecz!

Tekst kończy bezpośredni zwrot do Gałczyńskiego (z cytatem z wiersza *Kryzys w branży szarlatanów*):

Bądź zdrów, opijuchu, ofijuchu. Pomyśl, jeszcze nie tak dawno pisało się razem rewie dla Ordonki... Z pogardy dla pieniędzy. [...] Żyj nadzieją, że kryzys w branży szarlatanów dzięki p. Piaseckiemu się kończy. Teraz będzie już sławny.

Tuwim artykułu nie opublikował, ale jego podstawowe zarzuty (koniunkturalizm, dwulicowość) pojawiły się w *Kronice Tygodniowej* Słonimskiego („Wiadomości Literackie” 1936, nr 25), wpisującego akapit o Gałczyńskim w felieton o posługujących się protezą ideologii grafomanach z lewicy i prawicy. Karol Wiktor Zawodziński, czołowy krytyk Skamandra porównał twórczość Gałczyńskiego z gorszym, satyryczno-kabaretowym Tuwimem z *Jarmarku rymów*.

Tekst Tuwima zawiera zawiązek wątków, które pojawiły się później w recenzjach, szkicach krytycznych i pracach literaturoznawczych poświęconych Gałczyńskiemu. Projektuje w jakimś sensie różne style odbioru życiopisania Gałczyńskiego – zarówno te życzliwe poecie, podkreślające wielostronność artystyczną i światopoglądową poety, jak i te, wytykające mu koniunkturalizm, sytuujące autora *Balu u Salomona* w obrębie poezji „użytkowej”, ludycznej, popularnej (czyli gorszej).

Życzenia Tuwima z zakończenia *Smorgońskiego Savonaroli* spełniły się. „Kostia Gałczyński z ryngrafem” (tak nazywa go Tuwim w wierszu poświęconym Stanisławowi Piaseckiemu – *Poeta zazdrości pewnemu literatowi imieniem Staś...*, „Szpilki” 1937, nr 5) zostaje poetycką gwiazdą „Prosto z mostu” i ulubionym poetą generacji Kolumbów. *Utwory poetyckie* z 1937 r., wydane pod egidą tygodnika Piaseckiego, to wydawniczy sukces (5 tysięcy nakładu), a otrzymana w 1938 r. nagroda „Prosto z mostu” (jedyna nagroda Gałczyńskiego) wiąże poetę z faszyzującym już wówczas tygodnikiem do końca dwudziestolecia. Gdyby Gałczyński w porę opuścił „Prosto z mostu”, jak zrobili to Andrzejewski i Miciński, miałby nieco łatwiejsze życie w „czasie marnym” stalinizmu, a krytyka „lustracyjna” straciłaby część argumentów przeciw poecie. Status barda radykalnej prawicy, uwikłanie instytucjonalne i materialne, ale może też lojalność, przyjaźń – zadecydowały chyba o odrzuceniu spóźnionej oferty Grydzewskiego, przedstawionej poecie przez Mariana Eilego¹⁴.

Mimo ówczesnych kontrowersji osobiste kontakty z Tuwimem nie zostały chyba zerwane – Gałczyński w liście z 1946 r. wspomina wspólne czytanie wierszy u Tuwima na Mazowieckiej, „tuż tuż przed wojną”¹⁵.

W czasie wojny Gałczyński właściwie milczy (pisze kilka wierszy i opublikowany ostatnio *Notatnik obozowy*), jako jeńiec wojenny kopie niemieckie kartofle i przerzuca gnój u bauera. Tuwim pisze *Kwiaty polskie* i coraz bardziej lewicuje, co prowadzi do zerwania przyjaźni z Janem Lechoniem, Kazimierzem Wierzyńskim i Mieczysławem Grydzewskim. Do kraju wracają w 1946 r. – Tuwim witany z honorami jako zdeklarowany

¹⁴ M. Eile, po wojnie twórca i redaktor „Przekroju”, w imieniu Grydzewskiego proponował Gałczyńskiemu „powrót” do „Wiadomości Literackich”. Zob. *Marian Eile w rozmowie z Ludwikiem Jerzym Kernem*, „Przekrój”, 22 IV 1984.

¹⁵ K. I. Gałczyński, J. Tuwim, dz. cyt., s. 5.

sympatyk nowej władzy, Gałczyński z kłopotami osobistymi, „faszystowską” przeszłością, oczekiwany z nadzieją przez katolickie środowiska opozycyjne. Po wojnie stosunki obu poetów są bardzo serdeczne, świadczy o tym zachowana korespondencja¹⁶. Zupełnie inaczej jednak wygląda ich twórczość i role komunikacyjne w ówczesnej kulturze literackiej. W nowej rzeczywistości Tuwim jako poeta milknie, wchodzi w rolę pisarza-działacza i organizatora przedsięwzięć kulturalnych (teatr), chce wierzyć w sens dokonujących się w Polsce przemian. Gałczyński raczej nie ma złudzeń co do natury systemu sowieckiego, ale mówi zdecydowane „tak” odbudowie i przebudowie kraju, sterowanej przez komunistów, ku zaskoczeniu i oburzeniu kręgów katolickich. Ma wreszcie gdzie i dla kogo pisać. Rychło porzucony „Tygodnik Powszechny” zastępują „Przekrój”, „Odrodzenie”, „Szpilki” i kilkadziesiąt innych pism. W latach 1946–1948 staje się najbardziej znanym polskim poetą, zdobywając czytelników spoza kręgu inteligenckiej publiczności literackiej i przekraczając granice ukształtowanych w międzywojniu poetyk (skamandryckiej i awangardowej), przekraczając granice poezji. „Bachus demokracji” tworzy nową formułę poezji popularnej, re-konstruuując ludyczny, sowizdrzalski model literatury (na tę sowizdrzalską tradycję wskazywał jako pierwszy Tuwim w omawianym artykule). Niebawem jednak, wraz ze zmieniającą się sytuacją polityczną i polityką kulturalną państwa, zmierzającego ku stalinizmowi, autor *Zielonej Gęsi* zaczyna być poddawany reedukacji. Spisany na straty przez środowiska nieprzychylnie nowej władzy jako twórca „kosmicznego bełkotu”, staje się teraz obiektem krytyki „lewicowej”.

Do chóru głosów z prawa i lewa wychowujących Gałczyńskiego dołącza przyjaciel i konkurent poety – Julian Tuwim. W 135 numerze „Przekroju” z 1947 publikuje *List do K. I. Gałczyńskiego*, w którym, po wstępnych deklaracjach przyjaźni, uznania dla talentu i miejsca Gałczyńskiego we współczesnej poezji polskiej, czytamy:

Odpowiedzialność! – oto pierwszy dziś, moim zdaniem, obowiązek poety. Harmonijne powiązanie, nawet więcej: a m a l g a m a t odpowiedzialności artystycznej i społecznej za swoje słowa. Odpowiedzialność to świadomość, że nasze wiersze czytać będą tysiące ludzi – a w „Przekroju” setki tysięcy; świadomość, że nasze słowa nie spłyną bez śladu, ale mogą utkwąć w sercu i umyśle czytelnika – wyrzjy przez okno: tego przechodnia; a ten przechodzień – to społeczeństwo, to naród, czyli historia, za którą my, poeci jesteśmy nie mniej odpowiedzialni, niż wodzowie, mężowie stanu i inni aktualnie sprawujący władzę obywatele Rzeczpospolitej.

Tuwim, używając podniosłej retoryki, ujmuje w gruncie rzeczy poetę jako „inżyniera dusz ludzkich”. Autor *Balu w Operze*, wówczas „bezpartyjny bolszewik” i jednocześnie człowiek porażony traumą Holocaustu, mimo woli

¹⁶ Tamże.

określa już zarys socrealistycznej polityki kulturalnej. Notabene Gałczyński dobrze wiedział, jakiej poezji oczekują „przechodnie za oknem”, o których wspomina w liście Tuwim – zanim zaczęły się planowe wyjazdy stołecznych literatów w „teren”, poeta zwiedził szmat Polski, spotykając się z czytelnikami entuzjastycznie przyjmującymi jego wiersze. Z tej pozycji ocenia wiersz Gałczyńskiego, uprzednio go ładnie streszczając:

Do czego zmierzam? Do Twojego wiersza w nr. 132 „Przekroju”. Muszę go surowo potępić. Zachwycające są wprowadzanie te ptaki, których nóżki złoci słońce i ta noc, jak skrypt chopinowych nut i kobieta (wiem która) „co jak błyskawica zachwyca”... Razem z Tobą sławię Aleksandra Błoka i Tycjana i komicznego zajączka. I okręty Rzeczypospolitej...

Ale protestuję przeciw lekkomyślnemu pochwaleniu jednym tchem grzesznika i świętego. Świętego tak. Ale grzesznikom nie wolno ci udzielać swego poetyckiego błogosławieństwa. Nie wolno nam, poetom, chodzić dziś po świecie z zamkniętymi oczyma i zapadać w franciszkański błogostan wszechmiłości i wszechprzebaczenia. Pozostaw to hipokrytom. Skąd wiesz Konstanty, kogo sobie ów przechodzić podstawy pod ogólnikowy, nieokreślony termin: „grzesznik”? Może mordercę Milionów Świętych, Milionów Męczenników, zalegających pokotem znane i nieznanie mogiły w naszej ojczyźnie? Może bratobójcę? Może złodzieja dobra publicznego, tyjącego z krzywdy i nędzy bliźnich?

List jest pełen troski i serdeczny w tonie, niemniej jednak, *implicite*, przypomina Gałczyńskiemu jego „faszystowską” przeszłość. Donosy pisali inni¹⁷.

Poeta ze zmiennym szczęściem próbuje sprostać wymogom poetyki socrealizmu, pisze, podobnie jak nieco później Tuwim, m.in. poetycki list do córki (*Wyjętek z listu do córki* – „Przekrój” 1950, nr 250), w którym wymienia świętych nowej religii. Tekst ten jednak, w przeciwieństwie do późniejszego, utrzymanego w poważnej tonacji, wiersza Tuwima (*Do córki w Zakopanem*, „Nowa Kultura” 1952, nr 3) oscyluje na granicy parodii socrealistycznego kultu i prowokuje kolejne ataki na Gałczyńskiego. Ich efektem jest nieformalny zakaz druku, poeta coraz więcej czasu spędza w swoim azylu na Mazurach. Pisze wiersze, pracuje nad poematami i tłumaczy – zamówiony przez Tuwima – *Sen nocy letniej*. To z tego okresu zachowało się najwięcej pełnych serdeczności listów obu poetów¹⁸. Jeden z nich pisze poemat za poematem, jakby w przeczuciu zbliżającej się śmierci. Drugi, nękany kryzysem twórczym, otrzymuje Państwową Nagrodę Literacką. Trudno bawić się w domysły, ale chyba serdeczność Tuwima wobec Gałczyńskiego, tak wyraźna w listach z ostatniego okresu życia, podszyta była goryczą. Zagubiony w stalinowskim świecie „książę poetów” międzywojnia

¹⁷ „W tym okresie szereg osobistości otrzymało szare koperty z przepisnymi na maszynie przedwojennymi wierszami Gałczyńskiego z «Prosto z mostu», zwłaszcza z wierszami o treści antysemickiej” – pisze w swej monografii A. Stawar (*O Gałczyńskim*, Warszawa 1959, s. 340).

¹⁸ Zob. K. I. Gałczyński, J. Tuwim, *dz. cyt.*, s. 15–26.

próbuje znaleźć źródło inspiracji w budowie „nowego, wspaniałego świata”, który nie jest już jego światem. Gałczyński przeżywa wzlot swojej twórczości, a przedwczesna śmierć zastaje go z piórem w ręku.

Zachowane w rękopisach miniatury liryczne Tuwima ilustrują jego ambiwalentny stosunek do Gałczyńskiego w ostatnim okresie życia obu poetów:

Kostek Gałczyński? Gałczyński Kostek,
Jak zmierzyć, to mi nie sięgnie kostek.

Miałem sen, że go wspomnieć strach!
Sen dziki, barbarzyński:
Że Konstanty Ildefons Bach
To Johannes Sebastian Gałczyński,
A Ildestian Sebaſons Gach
To Johanty Konstannes Bachczyński,
I że wszyscy, we czworo, śpiewali
Hymn dla Natalii
I że
Poświęcili go Kirze.

Zazdrość (?) współwystępuje tu z zachwytem, a Tuwim rewanżuje się Gałczyńskiemu za swój wizerunek w *Piekle polskim*, o którym pisałem na wstępie. Również jedna z jego ostatnich prób poetyckich to niedokończony wiersz – relacja z pogrzebu Gałczyńskiego – *Hołdy*. Mistrz i uczeń, który dorównał mistrzowi, odchodzą w tym samym miesiącu, nie doczekawszy „odwilży”. Ich pośmiertne życie to temat na osobny, obszerny szkic.

Krystyna Pietrych

**„Gdybym był ornitologiem,
ułożyłbym portret Tuwima z ptasich fragmentów” –
Aleksander Wat o Julianie Tuwimie**

Zarówno w swym diariuszu pisanym, jak i mówionym Wat poświęca Tuwimowi zaskakująco dużo uwagi. Podczas przygotowywania drugiej edycji *Dziennika bez samogłosek* do druku ze zdumieniem zauważyłam, jak wiele miejsca zajmuje w nim wątek Tuwimowski. Można by nawet z pewną przesadą powiedzieć, że twórczość, ale w pierwszym rzędzie osoba autora *Kwiatów polskich* stanowi dla Wata, jeśli nie stały, to niepokojąco częsty obiekt zainteresowania i nader istotny punkt odniesienia dla jego własnych, artystycznych, choć w pierwszym rzędzie życiowych, wyborów.

A tę szczególną więź rozpoczyna w planie twórczym interesująca zależność intertekstualna, nabierająca z upływem czasu coraz bardziej charakteru swoistej uwertury do złożonej, pełnej wewnętrznej dynamiki relacji obu poetów: w 1922 r. na łamach „Skamandra” Tuwim opublikował wiersz *W Barwistanie*, dedykowany Watowi (następnie przedrukował go w *Wierszy tomie czwartym*, 1923), nawiązując tym samym do eksperymentalnego utworu Wata z 1921 r., do *Namopańnika barwistanu*. Warto teraz te teksty przypomnieć, aby wydobyć szczególnie rodzaj łączącego je powinowactwa, które w istocie skrywa jednak fundamentalne różnice.

*Namopańnik barwistanu*¹

baarwy w arwah arabistanu wrabacają wracabają poowracają racają na baranah w ranah
jak na narah araba han. abraam w myrrah z bramraju wybiera nab bogawę narawę byh
nad boogawotami boogowatami trombowali barwiotacze oracze barwiotucze obrucze barwotęcze
obręcze. Karawaany – o wronacze w złotawah zwiastabiawali wojnowicz i w pysznawah
banawali księżycole wiatrawili wihrony i wihroby wihrobiny śmierciwgony gorewiny. O gorale
gorawale – w grodalah mychohi-goremyki.

gwiazdowory wewrykali śmierćawry i gwiaźdz śmierćostrzy babiał na liścoczcu drzewobanu
niebiatuszek.

¹ Cyt. za: A. Wat, *Poezje*, oprac. A. Micińska, J. Zieliński, postłowie J. Zieliński, Warszawa 1997, s. 283.

O barwy baruwy – o raby barbaruw, barany herubuw
 o barwicze o czabary – babuw czary, o bicze rabuw
 o barwiasy, o syrawy – o basy wiary, o bary ras!
 o barwioki o barwoczy o barwiony o barwohi
 o barwigje o barwalje o barwiece o barwiole
 o kroony barw!

O krale koloruuw – o bawoły barw o každyçi barwoh kral w niebiopasznï – o každyçi
 barwoh kraluje nogahi na śmierćeży – takoh na czarnoszczu kraluje wszem kolorom bialość
 i po śmierćeży powendrujem do oraju do ograju Barwistanu.

*W Barwistanie*²

Aleksandrowi Watowi

Flakony krystaliczne,
 Szkło mroźne i zacięte,
 A w szkło kolory wkłete.
 Ekstrakty z wiotkich ziół,
 Balzamy serafickie,
 Tynktury czarnoksięskie,
 Essencje alchemickie,
 Przedbarwne, mdławo-mglawe,
 Barwione jadowicie,
 Kropelką żyłkowane,
 W ciemności iskrą grają,
 Wybłyski w nich łyskają,
 A w słońcu krają szkło
 i oszalała zmiją
 Po brzuchu szkieł się wiją
 I wrą trucizną złą.

Niebiańskich lśnień roztwory,
 Bursztyny i fosfory,
 Niedofiolety ciepłe
 W przeźroczem szkleniu wkłęć
 I alkohole sine,
 Przez które widać śmierć,
 I płomień w ciemnym płynie,
 I płomień w czarcim winie,
 I ciężka blaska rtęć.

Wpatrzony we flakony,
 Śpię, dźwięcznie rozbawiony,
 Przedśmierne słodkie szumy
 Owiały moje dumy
 I drzemię uśmiechnięty
 Na szmerze błędnych harf,
 I błąkam się zakłęty
 Po łodzie wzrokiem barw
 I w mózgu, w centrum głowy,

² Cyt. za: J. Tuwim, *Wiersze wybrane*, oprac. M. Głowiński, Wrocław 1986, s. 38–40.

Mam punkcik brylantowy,
I dzwoni deszcz tęczyowy,
Deszcz po gałązkach harf.

O, świetlny błogim mirem!
Zbarw się w jarzące wino,
A ja się Tobą upiję
I wiecznym eliksirem
Do Barwistanu wpłynę!

Te dwa teksty, z których każdy wykorzystuje potencjalne możliwości przekształceń tkwiące w języku, najbardziej różni wpisany w nie stosunek do niego. Innowacje Wata, przede wszystkim w zakresie słowotwórstwa, idą najdalej, radykalnie wykraczają bowiem poza systemowe rozwiązania słowotwórcze, typowe dla polszczyzny. *Namopańnik...*, choć zachowuje poprawną fleksję, tak mocno deformuje warstwę leksykalną, że zniszczeniu ulega semantyka tekstu, a na pierwszy plan wysuwa się jego brzmienie; instrumentacja głoskowa staje się w tym przypadku głównym czynnikiem tekstotwórczym, a zasadniczym chwytem artystycznym *namopańnika* jest mechanizm echolalii³. U Tuwima zaś żadne tradycyjne reguły tekstowe nie zostają zniszczone. Przeciwnie – wszystko jest na swoim miejscu, a wiersz da się czytać „po bożemu”; słowa, jeśli dziwią się sobie, to jednak w granicach akceptowanych przez ogół czytelników, bo ukonstytuowanych mocą wielowiekowej lekturowej praktyki. W efekcie uzyskujemy więc po prostu opis jakichś niezwykle barwnych, wizyjnych krain (stąd: Barwistan), które powstają na skutek degustacji, jak można by je peryfrastycznie określić, wysokoprocentowych „essencji alchemickich”. Wizja, choć niezwykle, ma więc swą oczywistą motywację sytuacyjną – jest najzwyczajniej wynikiem spożycia trunków, które „w ciemności iskrą grają”⁴. Tak więc to, co u Wata było gestem sprzeciwu wobec tradycji, nie tylko symbolistycznej, ale szerszej – wobec języka jako systemu budowania znaczeń i wszelkich szerszych filozoficznych, religijnych, kulturowych porządków, u Tuwima mocą jego

³ Pod kątem analizy językowej *Namopańnika* zob. zwłaszcza J. Płuciennik, *Awangardowy „święty bełkot” Wata. O „Namopańniku Barwistanu”*, [w:] *Szkice o poezji Aleksandra Wata*, red. J. Brzozowski, K. Pietrych, Warszawa 1999, s. 29–37; K. Pietrych, *W chaosie i nicości. O młodzieńczych utworach Aleksandra Wata*, [w:] *Pamięć głosów. O twórczości Aleksandra Wata*, red. W. Ligęza, Kraków 1992, s. 79–81.

⁴ Oczywiście wskazany przeze mnie kierunek interpretacji jest nieco żartobliwą propozycją. Wiersz ten czytano całkiem serio i ku innym wnioskom interpretacje te zmierzały. M. Warneńska wpisała go w kontekst czysto biograficzny, wskazując jego genezę w dziecięcych pasjach Tuwima (zob. M. Warneńska, *Warsztat czarodzieja*, Łódź 1975, s. 21–22.), wedle J. Sawickiej zaś to utwór metapoetycki, w którym twórczość łączy się z „bezruchem, kontemplacją, samounicestwieniem” (zob. J. Sawicka, *„Filozofia słowa” Juliana Tuwima*, Wrocław 1975, s. 103–104).

wirtuozowskiego słowa przemienione zostało w łatwo przyswajalny, acz kunsztowny, popis tradycyjnego w swej istocie poezjowania na bląhy temat. Zatem anarchia i bunt ekstremalnego futurysty-dadaisty-awangardzisty przekształcił się w „upojnie” ładną „piosenkę” o piciu wina. Dziwić to nawet może, jeśli uwzględnić, jak skomplikowana i wielowątkowa była Tuwimowska refleksja dotycząca słowa, jak wiele miejsca poświęcał autor *Pegaza dęba* zagadnieniom metatekstowym i koncepcji języka poetyckiego, jak wiele wierszy autotematycznych napisał⁵. Nieobce mu też były fascynacje tekstami odmiennymi, dziwnymi, poruszającymi się na granicy sensu i bełkotu, i nierzadko tę granicę przekraczającymi. Interesowały go szczególnie przypadki skrajne: mirohlady, a więc teksty z zatartą semantyką, niereferencyjne wobec rzeczywistości, operujące przede wszystkim glosolalią. Jak sam pisał o mirohladach, do których zaliczył także *Namopańik...* Wata, „słowa istnieją [w nich – K.P.] same przez się i dla siebie samych, a nam pod ich dźwięki, jak pod nuty, wpisywać wolno teksty uczuć i obrazowań albo też chłonać samą eufonię, której składniki narastają w przebiegu rytmicznym wiersza [...]”⁶. Nie zmienia to jednak faktu, że *W Barwistanie* jest wierszem, któremu do takich eksperymentów jeszcze daleko, zaś zestawienie tekstów Wata i Tuwima tym wyraziściej każe postrzegać pierwszego jako poetę-burzyciela i anarchistę, drugiego jako wirtuoza i mistrza. W czasie bowiem, gdy Wat walczy ze słowem, miażdży je i deformuje, chce język sponiewierać i ostatecznie uczynić bezużytecznym, Tuwim idzie w stronę przeciwną – uprawia poetycką magię i kult języka, słowo sakralizując.

Warto relację pomiędzy tymi tekstami potraktować symptomatycznie – jako swoistą prefigurację stosunków między obydwoma autorami, przynajmniej tych widzianych oczami Wata. To, co wydobyć można, zestawiając powyższe teksty, poświadcza także odmiennosć formacji, do których obaj należeli. Sam Wat widział po latach futuryzm jako ruch w polskiej literaturze przedwczesny, poronny, funkcjonujący na marginesie ważnych zjawisk początku lat dwudziestych, traktowany raczej jako swoiste dziwactwo, zapożyczone na Zachodzie, niewywodzące się z rodzimej tradycji⁷. Zupełnie inaczej rzecz się miała, jeśli idzie o skamandrytów. W *Dzienniku bez samogłosek* czytamy:

Bieda główna skamandrytów: oni z miejsca zdobyli nie tylko uznanie, ale powodzenie *mondaine*. Dwudziestoltniemu Lechoniowi w pokoiku na Nowym Mieście przy parafii składa wizytę ambasador amerykański. Tuwim, którego przyjacielem staje się Wieniawa, lew salonów warszawskich. Tenże Lechoń karmiony przez sławne aktorki. Rozrywani przez hrabiny i hrabiów

⁵ Problemom tym w całości poświęcona jest klasyczna już dziś praca J. Sawickiej, *dz. cyt.*

⁶ J. Tuwim, *Atuli mirohlady*, [w:] *Pegaz dęba, czyli panopticum poetyckie*, Kraków 1990, s. 296–297.

⁷ Zob. A. Wat, *Wspomnienia o futuryzmie*, „Miesięcznik Literacki” 1930 nr 2, s. 68–77.

– krawacik z „Old England”, podróże za granicę, dyplomacja, garnitury z Bond Street. *Beau monde* zgubił ich [...] na samym wstępie poetyki. Więc nie trzeba już nic zmieniać, żeby nie spieszyć szczęścia tych *petits bourgeois*, tych warszawskich Lucienów de Rubempré – zastój umysłowo poetycki, dandyzm w najlepszym razie, i to staroświecki, tym bardziej naturalny, zatem nie odczuwany jako oportunizm, bo Polska jest w poezji opóźniona, więc trzeba kontynuować tradycję, nie odrywać się od społeczeństwa. A przecież przy tym ładunku talentów i dowcipu powinni oni być awangardą poetycką, a nie my, nieudolni główniarze bez żadnych tradycji narodowych. Wielka szansa poezji polskiej została zwichnięta, stracona, zmarnowana i to się nie da odrobić [...]. I dotąd trwają skutki tego zwichnięcia.

Tym groźniejsze było to zjawisko, że oni stanowili nawet nie szkołę, jak w Rosji, ale grupę zwartą i silną interesów, i nawet ci, którzy mieli dane, żeby się wyłamać, nie mieli do tego odwagi (Iwaszkiewicz, Lechoń). To było nieszczęściem. Bardzo dobra, dobra – zła poezja, bardzo dobra – bardzo zła. Słonimskiego ratowała na przyszłość jego dyscyplina tradycji mickiewiczowskiej, Tuwima – trafienie do korzeni polszczyzny – od strony poezji rosyjskiej, i ten dowcip dający nadwyżkę talentu, i temperament ekstatyczny. Iwaszkiewicz – poeta dobry, bardzo dobry – uciekł, aby się uratować jako artysta – w nowelę. A Wierzyński – jego uratowała chłonność i wpływ amerykańskiego otoczenia poetyckiego, i naturalna pobudliwość na świat. Ale Skamander, zrobiwszy tyle dla odnowy języka i dla ekstirpacji złych spuścizn Młodej Polski, stał się kamieniem przeszkody⁸.

W innym miejscu *Dziennika*... Wat tak pisze:

Skamandryci sztydzi – a jak celnie – z każdego, kto wdał się w rozmowy o abstraktach. Mówiło się o takim „kolega Roesenberg” (czy może Goldberg?...). Ich płaski empiryzm, ich nieoczytanie, zdumiewający i celny dowcip, i to intelektualny, a jaki niski pułap umysłowych i duchowych zainteresowań (mówię o latach dwudziestych wyłącznie...). Ploteczki z wielkiego świata Warszawy, półurzędniczego, półhrabiowskiego, z garderoby teatralnej. [...] Nieoczytanie. Wąska kultura nawet poetycka. Co wielki poeta Tuwim zrobił z *Paris se repeuple* Rimbauda [...]⁹.

I jeszcze o skamandrytach:

Plejada talentów, jaka trafia się raz na sto lat, i prawie od razu mistrzostwo techniki poetyckiej, co więcej, w Polsce – przewrót rewolucyjny. Trzeba było być świadkiem „Picadora” i trzeba sobie uprzytomnić ówczesną konstelację poetycką w Polsce, aby zdać sobie sprawę z ich rewolucji. Ale paw i papuga narodów był już od bardzo dawna wyłączony ze świadomego obiegu myśli i mowy poetyckiej. I rewolucja skamandrytów była przed rimbaudyczna, naiwna, nie zadawała sobie żadnych pytań na własny temat. Naiwni, właśnie naiwni, byli ślepi i głusi na to, że stary świat zawałił się bezpowrotnie, a czym jest poezja, jeśli nie sygnałem najintymniejszym ze świata¹⁰.

Sądy Wata nie są w dwudziestoleciu osamotnione, ani też wyjątkowo oryginalne. Przeciwnie – wpisują się w szeroką antyskamandrycką postawę, tak charakterystyczną dla całej, zarówno pierwszej, jak i drugiej, awangardy.

⁸ A. Wat, *Dziennik bez samogłosek*, oprac. K i P. Pietrychowice, Warszawa 2001, s. 141–142.

⁹ Tamże, s. 277.

¹⁰ Tamże.

Opinię Wata od innych zdecydowanie odróżnia jej radykalizm i szerszy zasięg, wynikający z połączenia analizy krytyczno-literackiej z diagnozą socjologicznej genezy popularności i prestiżu Wielkiej Piątki. Ale Tuwim zajmował Wata nie tylko jako najwybitniejszy przedstawiciel najsilniejszej w międzywojniu grupy poetyckiej. Relacja łącząca Wata z autorem *Sokratesa tańczącego* była szczególnym połączeniem nieklamanej fascynacji z równie głęboką i autentyczną niechęcią; uznaniu dla wielkiego poetyckiego talentu towarzyszyła pogarda dla bywalca „Ziemiańskiej” i przyjaciela ówczesnego establishmentu; kto wie, czy nie zabarwiała jej odrobina zazdrości kogoś, kto nie miał wstępu na stołeczne salony i czyja twórczość nie cieszyła się takim uznaniem ani ogółu czytelników, ani krytyki.

W *Dzienniku bez samogłosek* zapis dotyczący ostatniego żartu Tuwima, opatrzonego lapidarnym i jednoznacznym komentarzem: *hybris*, stanie się w istocie pretekstem do dokonania podsumowania i ostrej oceny całej pogmatwanej drogi autora *Kwiatów polskich*:

W kieszeni zmarłego wielkiego poety T... znaleziono na bibulce kawiarnianej: „Jeżeli ma mi kiedyś zaświecić światło wiekuiste, to zgaście je przez wzgląd na akcję oszczędnościową”. Napisał to na chwilę przed agonią. Tak potężnie działają bodźce baudelaire’owskiej tradycji.

Ten wyzywający dowcip [...] rzuca światło na drogę T... *Czyhanie na Boga* – to nie Jahwe, to *alochim*, zainteresowania demonologiczne, wczesne, jakże wczesne utożsamienie się z upadłym aniołem, z Lucyferem, nawet ta namietność do kobiety zimnej [...]. Słowem gust do wszystkiego, co ekscentryczne, unikalne, zrodzone z retorty, aż naiwne, z pedantyczną konsekwencją, łapanie diabła za poły.

Ale ten nowator – mimo wszystko niewątpliwy – przedstawiał sobie diabła po staroświecku, nie rozumiał demonizmu współczesności. Jego diabeł był staroświecki, przekazany, ilustracyjny. Dlaczego? Infantylnizm marzenia: znaleźć skarb, mieć czapkę niewidkę, być najdowcipniejszym, dostać zaproszenie do Poznańskich, Grohmanów, pieniądze, pieniądze. Gdyby nie infantylna fiksacja, byłby jednym z największych¹¹.

Genezy nowatorskich przedsięwzięć Tuwima upatruje Wat, podobnie jak i własnych, w specyficznej sytuacji dzieciństwa: „[...] by dotrzeć do osi krystalicznej języka, trzeba, żeby to był język dzieciństwa, ale dziedzicznie obcy, trzeba być w nim i poza nim”¹². Ten szczególny splot uczestnictwa i obcości, jaki był również jego udziałem, owocował takimi właśnie innowacyjno-lingwistycznymi predyspozycjami. W tym przypadku więc analiza sytuacji Tuwima staje się na swój sposób (krypto)autorozpoznanie. Nie częsta to u Wata identyfikacja z Tuwimem, tym bardziej warta więc odnotowania.

Nieporównanie częściej pojawia się Tuwim we wspomnieniach Wata jako swoisty *schwarzcharakter*:

¹¹ Tamże, s. 13–14.

¹² Tamże, s. 155.

Jedno z moich ostatnich spotkań z wielkim poetą N... [Tuwimem – K.P.] było bardzo przygnębiające. Było to może na rok przed jego tragiczną śmiercią. Siedziałem w kawiarni z dwoma sympatycznymi znajomymi, naukowcami – obaj należeli przed wojną do endecji, jeden – syn endeka, drugi – syn, wnuk, brat endeków, został nim tylko z tradycji rodzinnych. Obaj zawsze zachowywali się osobiście nienagannie.

N... przysiadł się do nas. Był więcej niż podniecony. Nie wiem, z jakiej okazji rozmowa z rzadkich druków spadła na endecję. „Ten łajdus G...! – wykrzykiwał N... prawie że dyszkantem. – Nie zapomnę mu tego do grobowej deski! W Bratniaku powiedział do swojej dziwki: «Patrz, to jest gudłajski Mickiewicz!»”

Wykrzyknął to tak gwałtownie, tak właściwie ekstatycznie, tak przedziwnie ekstatycznie – jak tylko on potrafił. Wyglądał tak, że obaj moi znajomi zbledli, a ja pomyślałem sobie ni w pięć, ni w dziewięć: „Tak powinna była wykrzykiwać słowa Katerina z *Braci Karamazow*”. – „Albo M...!” – „Przepraszam – rzekł wzburzony jeden z naukowców, uosobienie nieśmiałości – niech pan nic złego nie mówi o M... On zrozumiał swoje błędy i umarł jak bohater”. – „Tak, ale co on zdążył o mnie powypisywać”. „Mój Boże – pomyślałem sobie – bywał u Piłsudskiego, Radziwiłł po przeczytaniu wierszy złożył mu wizytę. Cóż powinni powiedzieć inni, choćby ja na przykład”. Ale po chwili dodałem w duchu: „Jeżeli ten Wielki Polak ma jeszcze w sobie – po tym wszystkim – tyle zapiekłej pamięci krzywdy, to wina spada nie na niego, ale na tych, którzy ją czynili”. Było mi jednak bardzo nieprzyjemnie.

Dlatego bez entuzjazmu przyjąłem propozycję N... wypicia – po tylu latach znajomości – bruderszaftu. Zawsze kiedy indziej byłaby mi bardzo schlebiała. Potem nie mogłem odżałować, że odmówiłem mu tej jałmużny entuzjazmu, którego tak zawsze potrzebował¹³.

Wat nie próbuje zachowania autora *Kwiatów polskich* ani zrozumieć, ani tym bardziej usprawiedliwić. A przecież wystarczy przypomnieć, o czym Wat doskonale wiedział, że Tuwim był w okresie międzywojennym wielokrotnie atakowany za swe żydowskie pochodzenie. Ataki te przybrały na sile w drugiej połowie lat trzydziestych, a ich ukoronowaniem była nagonka na poetów-pacyfistów (Tuwima, Słonimskiego, Wittlina) i projekt zamknięcia atakowanych poetów w obozie w Berezie Kartuskiej. Szczególnie ważne dla Tuwima było także wydarzenie, opisane przez Nałkowską w *Dziennikach*, kiedy to na zebraniu Polskiej Akademii Literatury głosowano nad przyjęciem nowego jej członka; wówczas prezes Akademii, Wacław Sieroszewski, apelował do akademików, aby nie głosowali na Tuwima, bo zaszkodzi to zarówno Akademii, jak i samemu poecie. Może więc zrozumieć urazowe zachowanie Tuwima i jego neurotyczne reakcje na endecję nawet po tylu latach.

Stosunek Wata do Tuwima jednak nigdy nie był do końca jednoznaczny – sam pisze, że przejście na „ty” by mu schlebiało. Jeszcze wyraźniej tę niejednoznaczność widać w zapiskach dotyczących kwestii politycznych. Pierwsza dotyczy jeszcze wydarzeń z dwudziestolecia, a mianowicie tzw. sprawy łuckiej. Wat wówczas jako redaktor „Miesięcznika Literackiego” organizował akcję protestacyjną przeciw torturowaniu więźniów politycznych:

¹³ Tamże, s. 60–61.

Stary bolszewik, Tuwim, odmówił mi podpisu pod „protestem łuckim” kategorycznie, bez komentarzy [...]. W innym wypadku usprawiedliwiał się względami na przyjaźń z Wieniawą. (Słonimski, Miller, Irzykowski – po wahaniach – podpisywali)¹⁴.

Do kwestii tej powraca Wat także w *Moim wieku*:

[...] zorganizowałem taki list otwarty w sprawie torturowania więźniów politycznych w Łucku. [...] Podpisani są: Władysław Broniewski, Deutscher, Grot, Hempel, Hulaniecki, profesor Stanisław Reichman, Schiller, profesor Rudniański, Antonina Sokolicz, Stawar, Wat, Wygodzki, Żarnowerówna. Jakoś widocznie się nie udało. Pamiętam chodziłem do Nałkowskiej i do Tuwima. Ale Tuwim i Nałkowska odmówili dania podpisów. Nałkowska się tłumaczyła, że nie mogłaby chodzić na przyjęcia do prezydentowej Mościckiej, przyjaźń. Tuwim znowu Wieniawą się tłumaczył. Tuwim nigdy nie podpisał niczego [...]¹⁵.

Nie był jednak Tuwim w oczach Wata po prostu konformistą, dostosowującym się z łatwością do każdej nowej sytuacji ze względu na osobiste korzyści – gdy Wat sam za działalność kryptokomunistyczną znalazł się w więzieniu, Tuwim był jednym z tych, którzy zabiegali o jego uwolnienie. Jak mówi Wat Miłoszowi:

I znów trzeba tu podkreślić: jakakolwiek ta Polska dwudziestolecia była, porównaj ją z dzisiejszymi stosunkami. Obraz wściekłego, komunistycznego anty-Polaka, a tu wszyscy – i Wierzyński, i faszysta Goetel, i Tuwim, i inni starają się, żeby mnie zwolnić z więzienia¹⁶.

Poruszające świadectwo uczciwości i odwagi Tuwima przynosi zapis dotyczący lat stalinowskich:

[...] poznałem w 1957 roku akowca, którego tenże wielki poeta odciął od stryczka. Na błagania matki wyblagał jego życie u Bieruta [...], a po Październiku młodego człowieka uwolniono. Ta głowa przeważa na szali ostatecznej. Nie są to sprawy proste. Oklaskowa ekstaza nie wynikała ze służalczości, nie był też wbrew pozorom i gadkom, poetą dworskim. Był ekstatykiem, musiał kogoś wielbić, tańczyć przed Arką Przymierza, żył tylko chwilami tych uniesień i tylko dzięki tym chwilom. Jak to wszystko było popłatane za groźnych czasów stalinizmu, i nikt, kto sam nie przeżył tej opresji, nie ma moralnego prawa potępiać ani usprawiedliwiać¹⁷.

Istotnie – bardzo to popłatane, bo na desperacki gest decyduje się autor wiersza *Ex Oriente*, w którym łaciński zwrot *ex Oriente lux* (światło

¹⁴ Tamże, s. 47.

¹⁵ A. Wat, *Mój wiek. Pamiętnik mówiony*, t. 1, rozmowy przeprowadził i przedmową opatrzył Cz. Miłosz, do druku przyg. L. Ciołkoszowa, Warszawa 1998, s. 184.

¹⁶ Tamże, t. 2, s. 223.

¹⁷ A. Wat, *Dziennik bez samogłosek...*, s. 281; zob. także wzmianka na ten temat w *Moim wieku*, t. 2, s. 223.

ze wschodu), tradycyjnie związany z narodzinami Chrystusa, nabiera nowego znaczenia – odnosi się tyleż do Związku Radzieckiego, co do Stalina. A Wat, często nie tylko bezkompromisowy, ale i stronniczy w swych opiniach, tym razem jest jak najdalszy od nazbyt jednoznacznych ocen.

Złożony zatem i niejednoznaczny jest Watowski obraz Tuwima. Świadczy o tym jeszcze dobitniej tekst, nad którym Wat pracował, a który pozostawał w archiwum i nie był jeszcze nigdy publikowany. Nie znalazł się w przygotowanym do druku tomie pism publicystycznych ze względu na swój, by tak rzec, byt nazbyt hipotetyczny. Wat bowiem nad tekstem o Tuwimie pracował, ale, tak jak wielu innych, nie ukończył go. Co więcej: to, co istnieje, posiada formę swoistego palimpsestu – nowe wersje zapisane zostały obok poprzednich, poprawki obok fragmentów zapewne przeznaczonych do usunięcia. W wielu miejscach niepodobna rozszyfrować tego, co zostało napisane, w wielu zdecydować, co uczynić wersją ostateczną, tak, by nie wypaczyć intencji autora. Na koniec więc przytoczę początkowe fragmenty tekstu zatytułowanego przez samego Wata *Tuwim*; fragmenty, których kształt udało się poza drobiazgami zaznaczonymi nawiasami kwadratowymi zrekonstruować, i których wartość polega, jak sadzę, na wyjątkowym – bardziej poetyckim niżli dyskursywnym – trybie, w jakim zostały poczynione.

Gdybym był ornitologiem, ułożyłbym portret Tuwima z ptasich fragmentów. Wycinankę z pawia, kolibra, słowika, i sępa. I w tym ostatnim znalazłbym, w sępie, mimo elementarnej brzydoty swoiście pięknym profilem, ów obraz, zawsze podstawowy, widomy obraz-metaforę, która jest niezbędna intuicji do przetworzenia się w dyskursywną myśl i mowę.

Jego błyszczący dowcip sroczy [...] Te nagle wśród skowronkowej banalności, [...] spadki w głębie przeczuwane mowy i psyche, jego później przerażenia ptasie nie były nigdy skłócone z jakąś ptasią krótkowzroczną głupotą na ogólne sprawy ludzi. Jego dajmonion był z gatunku ptaków. Nie był mięsożerny, dziobał robaczki.

Ale był ptakiem chorym. Był ptakiem urodzonym i w wolierze oswojonym, i lękającym się przestrzeni wolnej panicznie. Jego wieloletnia agorafobia wyrażała somatycznie lęk przed wolnością. Był zatem jak gołąb, który lubi w gromadzie sobie podobnych krążyć nad dachami w złudzeniu wolności [...].

Potrzebował blasku, sławy, poklasku, ale był[a w tym] nie tyle próżność, który ptak nie jest próżny, a i poeta, ale heliotropizm. Bał się wyjść z woliery, utraty gołębnika, tych, którzy sygnalizują jego loty, trzymał się, aby być w blasku; w przedwojennej Polsce sytuacja towarzysza i pieniądze, miał jedno i drugie, pomimo bogoojczyźnianych [ataków?], dochody jego były najwyższe; ale w stalinowskiej był[a] zagrożon[a], co dzień trzeba było [ja] zdobywać. Ale wbrew temu nie był poetą dworskim, to znaczy cynicznym. Rzeczywiście i głęboko kochał mowę polską, ojczyznę polszczyzną, rzeczywiście kochał poezję [...].

Tak napisał, posługując się ptasim w swym rodowodzie porównaniem, poeta o poecie.

Julian Tuwim urodził się w 1894 r., Aleksander Wat – w 1900, byli więc pokoleniowo rówieśnikami. Jednak w sensie intelektualnym i artystycznym należeli już do innych czasów i innych światów. Formacja Tuwima bliższa jest z dzisiejszej perspektywy młodopolskiemu w swych korzeniach pojmowaniu poezji, z jej poetyką nastroju i koncepcją wiersza jako sztuki pięknego słowa. Formacja Wata natomiast silnie zakorzeniona, jak czytamy w jednym z futurystycznych manifestów, w antygracji, antyemocjonalności, antyestetyce¹⁸ – antycypowała to, co dopiero miało nadejść. Na tyle jednak byli sobie bliscy, że – przeciwnie niż dla nas współcześnie – Tuwim mógł być jeszcze dla Wata wielkim poetą.

¹⁸ Zob. A. Stern, A. Wat, *Prymitywiści do narodów świata i do Polski*, [w:] *Antologia polskiego futuryzmu i Nowej Sztuki*, wstęp i komentarz Z. Jarosiński, wybór i przyg. tekstów H. Zaworska, Wrocław 1978, s. 3–6.

Język, poetyka, tłumaczenia

Elżbieta Umińska-Tytoń

**„Łódzka mowa” oczami Juliana Tuwima
(na podstawie *Kwiatów polskich*)**

Łódź w czasach dzieciństwa i młodości Juliana Tuwima przedstawiała się pod względem językowym w sposób szczególnie interesujący. Centralne położenie miasta na obszarze, gdzie stykają się trzy główne dialekty polskie sprawiało, że w języku jego mieszkańców można było dostrzec „istną mozaikę cech gwarowych, współlistnienie osobliwości wielkopolskich, małopolskich i mazowieckich”¹. Dodajmy do tego, że okolice Łodzi miały w różnych okresach różnorodne powiązania gospodarcze, administracyjne i osadnicze z Małopolską, Wielkopolską i Mazowszem. Związek języka mieszkańców Łodzi z podłożem gwarowym był wyjątkowo ścisły, także z uwagi na specyfikę rozwoju tego miasta. W ciągu XIX i XX w. Łódź przyjęła w swe mury nieprzebrane rzesze ludności wiejskiej. Przejmowanie języka literackiego przez przybyszów ze wsi przebiegało bardzo wolno i w odniesieniu do niektórych osobników czy zbiorowości nigdy się nie zakończyło. Burzliwa, niezwykle dynamiczna historia rozwoju tego miasta sprawiła, że wytworzyła się tu zupełnie specyficzna, odmienna od panującej w innych miastach sytuacja językowa. Miejskowa inteligencja była nieliczna i kształtowała się powoli. Zatem dominowała polszczyzna potoczna, wykazująca silne związki z gwarami okalającymi Łódź. Obok tego znaczna część ludności posługiwała się językiem niemieckim oraz jidysz, natomiast w szkołach panował język rosyjski. W tych warunkach ludność polskojęzyczna posługiwała się coraz częściej swoistą mieszaniną językową. Na przełomie stuleci odrębność językowa Łodzi była postrzegana bardzo mocno i tkwiła właśnie w owym mieszaninzie rozmaitych wpływów językowych.

Mowę tego miasta chłonał Julian Tuwim już jako mały chłopiec. Wśród rówieśników obserwował polszczyznę nasyoną różnorodnymi wpływami obcymi. Po latach we wspomnieniach opowiada o koledze z podwórka, który „W ogóle mówił bardzo dziwnie: naprawek (!), nowy ancug (ubranie), dżwika (drzwi), badecymer (łazienka), jemu siedem lat, u tatusia nasmark...

¹ M. Kamińska, *Relikty dialektalne w języku mieszkańców Łodzi*, „Rozprawy Komisji Językowej ŁTN” 1974, s. 122.

Inne dzieci na naszym podwórzu używały jakiegoś niemiecko-polskiego dialektu: o wata (warte), mój tata cię pokaże, nie musisz bić Gustawa! Chcesz leberwurst? Chodź, będziem puszczać dracha (latawca), idź tu zaraz, ty faflucht, cholera!’². Chodził do szkoły rosyjskiej, w której, według wspomnień kolegi szkolnego, poety – Jerzego Szapiro była „zbieranina narodowości i wyznań: Polaków, Niemców, Żydów, Rosjan, katolików, protestantów, prawosławnych [...] „dojczkatolisz’’, Niemców-katolików’’³.

Tuwim przejmował także niektóre formy środowiskowe, zwłaszcza te, które obowiązywały wśród młodzieży. W cytowanych już wspomnieniach czytamy: „Z pierwszej klasy do drugiej przeszło się z tak zwaną «dryndą», z drugiej do trzeciej z tak zwaną «perekzamenowką»⁴. Owa *perekzamenowka* to rosyjski ‘egzamin poprawkowy, poprawka’. Były też w języku uczniowskim formy językowe innego pochodzenia. Niektóre dziś trudne do objaśnienia, np. nazwy stalówek: „Kurs oficjalny na stalówki: jedna grajbera – dwie rondówki (160)’’⁵. Być może nazwę *grajbera* można wiązać z niemieckim *der Greifer* ‘chwytać, uchwyt, w l.m. łapki’. Możliwe, że jest to nazwa nawiązująca do kształtu stalówki. *Rondówka* służyła do nauki kaligrafii; na końcu stalówki było kółko, różnych rozmiarów; stąd nazwa (por. nm. *die Ronde* ‘koło’). W codziennym użyciu obecne były niemieckie zwroty grzecznościowe, żartobliwie nieraz przyswojone, co utrwalił poeta w *Kwiatach polskich*:

Siedzi na tronie Warszawski Król
I wiedzie rzecz z dworzanami:
„Jakże się miewa mój łódzki naród?
Co porabiają chłopaki z Bałut?’’

Otwiera wrota królewski mistrz
I wchodzi przed tron miłosierny [...]
„Moje! – zawoła król łódzką mową,
„Twoje! – odkrzyknie chór przepisowo. (157)

Formuła powitalna *moje* miała być, według wyjaśnień autora, zniekształconym niemieckim powitaniem *Morgen*⁶. Wynika stąd, że poeta miał świadomość swoistości języka, jakim posługiwali się Łodzianie.

² J. Tuwim, *Książki, Chopin i Inowłódz*, za: K. Ratajska, *Kraj młodości szczęśliwy. Śladami Juliana Tuwima po Łodzi i Inowłodzu*, Łódź 2002, s. 37.

³ J. Widok, *Łódzkie akcenty w poezji Juliana Tuwima*, „Kronika Miasta Łodzi” 2000, nr 2, s. 175.

⁴ Cytuję za K. Ratajską, *dz. cyt.*, s. 61.

⁵ Materiał językowy cytowany jest na podstawie wydania J. Tuwim, *Kwiaty polskie*, oprac. T. Januszewski, Warszawa 1993. Cyfra podana po cytacie oznacza numer strony.

⁶ J. Tuwim w „Wiadomościach Polskich” wyjaśnia tę formę następująco: „tak się witali za moich czasów sztubacy łódzcy. Nie jest to, jak by się mogło zdawać, skrót z „moje uszanowanie”, lecz zniekształcone „Morgen!” (– mojen!). Odpowiedź brzmiała zawsze: „twoje!”. Cytuję za objaśnieniami T. Januszewskiego w J. Tuwim, *dz. cyt.*, s. 341.

W *Kwiatach polskich* Łódź to wspomnienie „lat szczęśliwych”, dzieciństwa, domu rodzinnego, ludzi i miejsc. Wspomnienia te urealniamy liczne rzeczywiste nazwy własne oraz liczne przykłady imitowania żywej mowy mieszkańców miasta. Język słyszany na podwórku, na ulicy, w kawiarniach itp. przywołuje klimat miasta. Warto się tym zabiegom stylizacyjnym przyjrzeć nieco bliżej.

Prowadzone od kilkudziesięciu lat badania nad polszczyzną mówioną mieszkańców Łodzi⁷ pozwoliły stwierdzić, że w języku łodzian da się wyodrębnić kilka złóż językowych, które stanowią o swoistości języka tego miasta. Są to:

1. elementy językowe wywodzące się z podłoża gwarowego,
2. zapożyczenia z języka niemieckiego,
3. zapożyczenia z języka rosyjskiego,
4. elementy przejęte z jidysz.

Interesujące wydaje się przesłedzenie, w jakim stopniu Tuwim czerpie z języka łodzian, jakie elementy mowy łódzkiej postrzegał jako charakterystyczne dla tego miasta.

Jak już wspomniano, polszczyzna mieszkańców miasta, dziecinnych, wśród których wzrastał Tuwim, to przede wszystkim styl potoczny, którym posługiwali się robotnicy łódzkich fabryk, przybysze z okolicznych wsi szukający pracy w „ziemi obiecanej”. Była to mowa nasycona cechami gwarowymi różnego pochodzenia. Wychowywany w domu, gdzie panowała wzorowa, kulturalna polszczyzna, wpajana małemu Julkowi przez matkę i przyswajana za sprawą wielkiej narodowej literatury, dostrzegał młodziutki Tuwim odrębności mowy ulicy łódzkiej. Część z nich poeta wprowadził do poematu.

Dla wymowy łódzkiej charakterystyczne było wielkopolskie rozszczepienie tylnej samogłoski nosowej na końcu wyrazu. Cecha ta utrzymuje się w Łodzi do dziś. Zarejestrował ją Tuwim, np. „Nie bedom, psiamać / psiamać podwyrka wont chłopaków ganiać” (156);

„Zakazujemy najsurowiej: / a) jazdy przyczepnej, b) buforowej, / c) na stopniach, d) <z nogom nawieszonom>” (160). Pojawia się też powszechnie w Łodzi używana odnosowiona forma *bede*:

Ja patyk rzne, bo robie dracha,
To co ja bede kiche ciachał (156).

Zdarza się również, choć rzadko, mazowiecka wymowa *-k-* miękkiego w miejscach, w których język literacki ma spółgłoskę twardą:

⁷ Por. M. Kamińska, *Polszczyzna mieszkańców Łodzi. Wybór artykułów*, Łódź 2005. Tam też stosowna literatura przedmiotu.

Jak duży rękie rozczapierzy,
Wiency zachwaci jak odmierzy, (159);

Nikt nie ma prawa im zabronić
„poruczać korbkie” i „podzwonić” (160).

W Polsce centralnej do dziś utrzymuje się wymowa w miejscu dawnego *a* długiego – samogłoski *o*, zaś na miejscu staropolskiego *e* długiego – samogłoski *i* lub *y*. Cecha ta stała się także wyróżnikiem wymowy potocznej. Tuwim wykorzystuje liczne przykłady takiej wymowy, wkładając je w usta swoich bohaterów, np.

Z kupлетem o automobilu
Z mężusiem, co kobitki lubi (25);

Wolno, gdy wjedzie wóz w podwórze
Na kozioł wliżć i trzymać lejce (158);

„Prawdziwy, przedwojenny prima
Ruski papieros! Lepszych nima (147);

Więc chętnie cały dom kupował
Potem i inni, „Bida z nędzą,
Mówili, „niech choć tym opędzą” (146).

Powszechne w języku potocznym łodzian jest także ścieśnienie samogłoski *e* w pozycji przed jotą, a co za tym idzie, kontrakcja *-ej-* w *i* lub *y*, np. „wiency zachwaci jak odmierzy” (159).

W niektórych wyrazach, głównie obcego pochodzenia, zachowywała się gwarowa wymowa z głoską *ś* w miejsce literackiego *š*. Takie przykłady znajdziemy także u Tuwima. Są elementem stylizacji wypowiedzi bohaterów wiersza na styl potoczny:

Bier siable, bo ci się opsnuła” (168);

Zrobił („mark registered”) „špikulec”
(Szpilka wszczepiona w koniec pałki) (145);

A rzonca do mnie: A ty škrabie! (156);

Zjawisko to ujawnia się także w wymowie nazwisk: „Od Grynšpana rogoże brać” (157).

Pobyt w wielkim mieście dla przybyszów ze wsi wiązał się z poznawaniem i przyswajaniem nowych pojęć i wyrazów. Przejmowanie nowych, zwłaszcza obcych wyrazów przez niewykształconych użytkowników pol-

szczyzny zazwyczaj prowadziło do przekształceń formy, czemu mogła towarzyszyć zmiana znaczenia⁸. Tuwim przytacza wiele takich zniekształconych form wyrazowych, których znaczenie pozostało jednakże bez zmian. Znakomicie imitują one nieporadną, potoczną polszczyznę łódzian:

Przyznajemy, że to „tyjater”(160);

Chłopaki mają dostęp wolny
Do maszynierii na „placformy” (160);

Nieodwołalnie się zabrania
Ulicznej palby wielkanocnej,
Owego „kalefiorkowania” (161);

W święta nie pukać? To co ze świąt?
Jak kalefiorki mają iść wont, (162);

I nawet (dziwne) uśmiechnięty
Co na nich w „fotografii” zerka,
Gdy mama wyjmie ją z kuferka [...]
Z marsem na czole, z „lewerwerem” (150);

To ja? Że ja mam scezorzyka?
Ja patyk rzne, bo dracha robie. (156);

Pod tranwajem elekstryka
W złoto kwardzieje, jak zapstryka (161);

W ostatnim przykładzie widoczna jest też gwarowa wymowa grupy spółgłoskowej -tv- jako -kv-.

Pośród odstępstw od ogólnopolskiej normy w zakresie fleksji, jakie uwidoczniły się w mowie mieszkańców Łodzi, wymienić należy zjawisko z pogranicza fleksji i słowotwórstwa, tj. wahania rodzaju gramatycznego rzeczowników. Tuwim utrwalił dwa przykłady z tego zakresu:

Jak duży rękie rozczapierzy,
Wiency zachwaci jak odmierzy,
To jemu for i kontrol dany
A maleńiejszy wykiwany. (159)

Mała przejażdżka w karuzelu (83)

⁸ Por. M. Kamińska, *Najnowsze słownictwo w ustach najstarszych informatorów (na podstawie materiałów z Łodzi)*, [w:] *Współczesna leksyka*, cz. 1, red. K. Michalewski, Łódź 2001, s. 115–120.

Gwarowego pochodzenia są formy osobowe czasownika z końcówką skróconą *-m*:

Aż go podrywa od tych widzeń
I niecierpliwie „Idziem! Idziem!” (154);

lub z końcówką 2 osoby *-ta*:

„Chodźta, bo zimno”, mówi Tadek. (168);

Na tym im zeszło. Ani pluć tam,
Ani już sikać. – „Nie marudźta” (153);

A nawet z końcówką 1 osoby liczby mnogiej *-śma*:

Rezon: „Jużeśma próbowali,
A jak król chce, to my pokażem”
Niedostatecznym jest rezonem (161).

W warstwie leksykalnej wiele jest w *Kwiatach polskich* wyrazów potocznych. Już choćby w cytowanych dotąd fragmentach pojawiło się kilka przykładów o zasięgu ogólnopolskim (*wliźć*, *naśmichanie*, *poruczać*, *ciachać*, *kicha* ‘wąz gumowy’), a także typowo łódzka forma – *podwyrko*. Spośród wyrazów charakterystycznych dla Łodzi można wymienić jeszcze *końcówkę* (‘koniec linii tramwajowej, pętla’), np. „Gdy tramwaj na «końcówce» stanie” (160). W szerszym użyciu była forma *krańcówka* i ta przetrwała do dziś jako łódzki regionalizm⁹. Do form osobliwych, nie znanych słownikom, zaliczyć wypada wyraz *drobiara* ‘kobieta handlująca drobiem, dostarczająca drób do domów prywatnych’:

„Drobiara” przychodziła. Wdowa
Po gałganiarzu. Twarz jak ziemia. (245).

W poemacie poeta wykorzystuje jednak zwłaszcza liczne wyrazy potoczne, znane polszczyźnie ogólnej, a stosowane również w Łodzi, np.

O karbowaną blachę pralki
„Kolory” tarła – lub „kawałki”
Chabrową splukiwała „farbkę”; (244);

W mróz sine ręce rozgrzewali
Nad czerwonymi fajerkami (243).

⁹ Por. E. Umińska-Tytoń, *Co wiemy o łódzkich regionalizmach leksykalnych?*, [w:] *Wielkie miasto. Czynniki integrujące i dezintegrujące*, red. D. Biełkowska, Łódź 1995, s. 62–70.

W zakresie leksyki apelatywnej poeta przywołuje częste w ustach łódzian germanizmy. Należy tu charakterystyczna dla łódzkich dzieci nazwa latawca – *drach* (z nm. Drache):

Gdy drach (latawiec) się zaczepi
O balkon z frontu, ma się prawo
Przejsć na ratunek przez mieszkanie (156).

Forma ta znana też była mieszkańcom Poznania, występowała również w gwarach Konińskiego, północnego Śląska i Żywieckiego¹⁰. Notuje ją *Słownik warszawski*¹¹. Ocalała od zapomnienia na kartach poematu nazwa popularnej wśród łódzkich robotników wędliny zwanej *blutwurszt* (nm. Blutwurst). Była to kielbasa z krwią wieprzową i słoniną, zwana gdzie indziej krwawą kiszka; formę tę notuje jeszcze SW, potem poszła w zapomnienie:

Maczali w musztardzie
Kaszanki, blutwurszty (163).

Wraz ze zmianą realiów wyszła z użycia *rolwaga* (nm. Rollwagen), oznaczająca ‘ciężki wóz konny, platformę konną’. Wyraz znany w Poznaniu, gdzie też już wychodzi z użycia (SGPoz), notowany w SW jako gwarowy, w *Słowniku* Doroszewskiego uznany za przestarzały¹²:

Z chłopskich furmanek ściągać słomę,
Z rolwag pakuły, szmaty, worki (158).

Tuwim wkłada w usta łódzkich bohaterów germanizmy dobrze zadomowione w dawnej polszczyźnie ogólnej, np. *rynsztok* (nm. Rinnstein): „wolna żegluga na rynsztokach kałużach” (160); *rychtyk* (nm. richtig) ‘akurat tak, właśnie tak’:

„Myślę, że rychtyk tu... Lecz Julcio
Był mały, to nie może wiedzieć (141).

Zapożyczenie to jest stare, znane już Lindemu, SW i SJP podają je jako gwarowe, co poświadczają słowniki, jest w gwarze poznańskiej

¹⁰ *Słownik gwary miejskiej Poznania*, red. M. Gruchmanowa, B. Walczak, Warszawa–Poznań 1997; dalej – **SGPoz**.

¹¹ J. Karłowicz, A. Kryński, W. Niedźwiedzki, *Słownik języka polskiego*, t. 1–8, Warszawa 1900–1927; dalej – **SW**.

¹² *Słownik języka polskiego*, t. 1–10, red. W. Doroszewski, Warszawa 1958–1968; dalej – **SJP**.

i warszawskiej (SGPoz, SGWar¹³). Szeroko znane na terenie zaborów pruskiego i austriackiego były niemieckie nazwy dotyczące wojskowości np. *feldfebel* (nm. Feldfebel) ‘sierżant’; *feldmarszałek* (nm. Feldmarschall) ‘marszałek polny’; *krajskomenda* (nm. Kreis Kommandantur) ‘komenda okręgowa’; *landszturm* (nm. Landsturm) ‘pospolite ruszenie’; *szucman* (nm. Schutzmann) ‘policjant’ itd. Przytoczmy przykłady z tekstu:

Brodaty landszturm, w lewo łby,
A karną linią za feldfeblem
Wyrzuca sztywno i uparcie
Podkute stopy. [...]
I gość dostojny – feldmarszałek (133);

Nie puści szucman, rudy pałkarz,
W obliczu sztabu, feldmarszałka
I krajskomendy miasta „Łodz” (134).

Łódź w powszechnej świadomości była postrzegana jako miasto włókiennicze. To sprawia, że w mowie łodzian stale obecne było słownictwo techniczne, specjalistyczne z zakresu włókiennictwa. Terminologia włókiennicza w Łodzi w większości była niemieckiego pochodzenia. Sięga też po nią Tuwim, lecz widać, że znał ją dość pobieżnie, bowiem pomylił *szpiner*a (nm. Spinner), który był przedzarzem, z tkaczem, pisząc:

Na murawie obrus biały
Tkany przez szpinerów (163).

Obok germanizmów, zdomowionych w polszczyźnie, pojawiają się w Tuwimowskim tekście zapożyczenia, które nie weszły do polszczyzny ogólnej, nie zostały odnotowane przez żadne słowniki. Wyrazów takich w języku mieszkańców Łodzi jest sporo. Pożyczek dokonywano spontanicznie, dla doraźnych potrzeb, pod wpływem stałego obcowania z ludnością niemieckojęzyczną. W tej grupie przykładów wymienić można następujące: *szterbekasa* (nm. Sterbekasse) ‘kasa pogrzebowa’: „Czy znacie słowo «szterbekasa»”? (168); *zychier* (nm. sicher) ‘na pewno, bezpiecznie’; forma *zicher* znana jest w gwarach Śląska, Małopolskiego i Kaszub w znaczeniu ‘pewność, gwarancja’. W Poznaniu funkcjonował, dziś już przestarzały, frazeologizm *zicher jest zicher* ‘pewność to pewność’. U Tuwima zaś czytamy:

Uśmiechnął się. „Gorączka z Julcia...
Z Niemcem tam, z Niemcem!... Ano zychier,
Jak mówi kapral Francek Cieślik (139).

¹³ B. Wierzchowicz, *Słownik gwary warszawskiej XIX wieku*, Warszawa 1966.

Najwyraźniej zjawisko mieszania wyrazów niemieckich z polskimi na skutek codziennych kontaktów obu języków widoczne jest w języku dzieci i młodzieży, która doraźnie adaptuje do własnych potrzeb formy używane przez niemieckich rówieśników. Ilustrację tego procesu znajdujemy we fragmencie „Regulaminu chłopackiego”:

W sprawie chowanki: 1) Blincowanie
Musowo tam, gdzie ruła.
2) W bramie giltuje, gdy się w szkło
zaklepie (159).

Owo *blincowanie*, czyli stanie z zamkniętymi oczami, aż się wszyscy schowają, wywodzi się zapewne z niem. blind stehen. Nagłosowa głoska bywała na gruncie polskim wymieniana na bezdźwięczny odpowiednik, stąd w Łodzi zabawę w chowanego nazywano niekiedy *plincówką*. Upowszechnił się także czasownik *plincować* w znaczeniu ‘przebywać gdzieś długo, nie ruszać się skądś’. Znaczenie to mogło wykształcić się z pierwotnego ‘stać z zamkniętymi oczami’. Miejsce, w którym się „zaklepuje” odnalezienie jednego z graczy, zwane było *ruła* z niem. Ruhe. Kolejny element niemiecki w tym fragmencie to czasownik *gelten* ‘być ważnym, znaczyć, mieć znaczenie’.

Obok germanizmów obecne są także rusycyzmy. Język rosyjski oddziaływał na mieszkańców Łodzi głównie poprzez szkołę, ale jednocześnie był to język urzędowy w wielu instytucjach, takich jak choćby policja. Rusycyzmów w polszczyźnie łódzian nie jest wiele, ale są obecne i zaświadczenia wielokulturowości miasta. Poza cytowaną już *perekzamenówką* jest w poemacie *ochrannik* ‘pracownik ochrony, tajnej policji w carskiej Rosji’:

Czy jest możliwe, że to szpicel,
Ochrannik, wszystko sprowokował? (142).

Są *ledzieńce* (z ros. l’ed’en’ec) ‘cukierek’:

I ledzieńce do lizania
Na drewienkach także (165).

Jest też dawna rosyjska nazwa lodów, popularna w Kongresówce – *sachar maroż* (z ros. sachar + marożenoje):

Sachar maroż, rachat lukum,
Wafle i andruty (165).

Są także wyrazy rosyjskie, których forma dźwiękowa usiłuje zachować rosyjską fonetykę:

I opowiadał jak ich obu
Tropiły „špiony” i „ziandarmy” (146).

Zdarza się też cytat:

I najniespodziewaniej w świecie
Bie-rio-zeń-ka – pociągnął z ruska
Krasotka... Biriuza, bieriozka (139).

Pod wpływem języka rosyjskiego silnie rozpowszechniła się w Łodzi konstrukcja składniowa z przyimkiem *na*. Podchwycił to Tuwim:

Dość, że nad Łódkę zawędrował
Tam na teatrze występował.

A może Julio? Bo to chyba
Ten sam, co „na fabryce” bywał... (254);

A latem w lasach i w ogrodzie
Lub „na fabryce”, wśród letników (92).

Konstrukcje te, powszechne wśród łódzian, dziwiły przybyszów z innych regionów kraju. Tadeusz Chróścielewski w autobiograficznej powieści *Szkoła dwóch dziewcząt* wielokrotnie wskazuje na odrębność języka Łodzi od nawyków językowych wyniesionych z Warszawy. Między innymi pisze: „W tym mieście mówi się zawsze «na»”: «Na Marysinie», «na fabryce»»¹⁴.

Do języka Żydów Tuwim sięgnął zaledwie dwa razy. Raz kreśląc obraz matki-Żydówki:

Pędziła za zarobkiem – dzika
Zaciekła, trwogą oszalała
O „kindelach” – o dzieci.

I nieco dalej o tej samej kobiecie:

„Kindelach” zbiły się w gromadkę,
To na nas patrząc, to na matkę... (245).

W innym miejscu pojawia się powiedzenie żydowskie, rodzaj przekleństwa: *szwajc jure*, co oznacza ‘czarny rok, rok kłeski, niepowodzeń, zwłaszcza w interesach’:

¹⁴ T. Chróścielewski, *Szkoła dwóch dziewcząt*, Łódź 1964, s. 112.

Potem z tą szablą – o tak – w górę
I z brodą machnął. Tu gruchnęło...
Szkoda tatusia! A szwarc jure
Na tych podleców! (146)

Dokonany tu przegląd daleki jest od wyczerpania materiału językowego, jaki można wydobyć z *Kwiatów polskich*. Omówione tu rodzaje środków językowych, użytych przez poetę do oddania mowy rozbrzmiewającej na ulicach jego rodzinnego miasta, są tu egzemplifikowane przez wybrane przykłady. Można je oczywiście mnożyć. Ze względu na ograniczoną objętość niniejszego tekstu zupełnie pominięto kwestie składniowe, a są tu rozmaite kwestie wymagające omówienia. Warte przybliżenia są też zabiegi poety, imitujące żywą mowę.

Jednakże materiał językowy, jaki został zgromadzony i zaprezentowany tu w wyborze, wystarcza, w moim przekonaniu, do uzasadnienia następujących stwierdzeń:

1. Tuwim znakomicie wychwycił dominującą cechę języka miasta, za jaką uznać należy jego heterogeniczność. Mowa mieszkańców Łodzi utrwalona w *Kwiatach polskich* to polszczyzna potoczna, z licznymi kolokwializmami, formami środowiskowymi i regionalnymi, przesycona cechami dialektalnymi zwykle o zasięgu ogólnogwarowym, z bardzo licznymi wpływami języka niemieckiego i rosyjskiego.

2. Przytoczone przykłady zostały użyte przez poetę świadomie, jako element stylizacyjny. Pojawiają się zazwyczaj w dialogach lub w przytoczeniach cudzych słów. W partiach odautorskich występują rzadko, zawsze z wyraźnym zaznaczeniem ich wyjątkowości i przynależności do repertuaru środków językowych świata przedstawionego, co każdorazowo podkreśla użycie cudzysłowu.

3. Zestawienie wyekscerpowanego materiału literackiego z tekstami łódzian nagranych na taśmach magnetofonowych¹⁵ przekonuje, że formy językowe użyte przez Tuwima w celach stylizacyjnych są w pełni autentyczne i rzeczywiście należały, a po części jeszcze należą, do repertuaru potocznych środków językowych mieszkańców Łodzi.

¹⁵ Wybór tekstów języka mówionego mieszkańców Łodzi i regionu łódzkiego. Generacja starsza, red. M. Kamińska, Łódź 1989.

Maria Judyta Woźniak

Juliana Tuwima przekłady z Rimbauda
Kilka uwag o przekładach wierszy
Czterowiersz, Kredens, Moja Bohema oraz Głowa Fauna

Najwięcej utworów literackich przełożył Tuwim z rosyjskiego¹, dlatego badacze dorobku translatorskiego Juliana Tuwima koncentrują się zwykle wokół tych przekładów². Tłumaczeniom z innych języków, w tym z francuskiego³, poświęca się niewspółmiernie mniej naukowej uwagi. Tymczasem francuskojęzyczna poezja Artura Rimbauda fascynowała polskiego poetę. Jej autora nazwał „huraganem w dziejach poezji”⁴. Zainteresowanie Rimbaudem było istotne również dlatego, że łączyło Tuwima z jemu współczesnymi – wiązało się z narzuconą przez epokę koniecznością usytuowania się wobec dorobku symbolizmu⁵. Tuwimowski przekład dziewięciu wierszy Rimbauda należy zatem uznać za ważne wydarzenie w literackiej biografii poety. Tłumaczenia te zostały opublikowane w 1921 r. w wydany wspólnie z Jarosławem Iwaszkiewiczem zbiorze utworów francuskiego symbolisty *Dzieła wszystkie*, t. 1, *Poezje*.

Badający tłumaczenia literackie musi przyjąć założenie, że przekład poezji jest zawsze jej interpretacją⁶. Zadanie tłumacza polega na określeniu (poprzez interpretację) i następnie oddaniu w przekładzie dominanty semantycznej – czyli najważniejszych sensów utworu⁷. Co ciekawe, te nowoczesne pos-

¹ Według obliczeń B. Łazarczyka, na ok. 320 przekładów Tuwima z języków obcych ok. 280 to tłumaczenia z języka rosyjskiego, czyli ok. 87,5% (*Sztuka translatorska Juliana Tuwima. Przekłady z poezji rosyjskiej*, Wrocław 1979, s. 11).

² Np. B. Łazarczyk, J. Faryno, *Nad przekładami Juliana Tuwima z Pasternaka i Swietłowa w zbiorze: Po obu stronach granicy*, Warszawa 1980.

³ Tuwim tłumaczył również z angielskiego, francuskiego, łaciny, esperanto, niemieckiego. Zob. J. Tuwim, *Przekłady poetyckie*, oprac. S. Pollak, Warszawa 1959.

⁴ Cyt. za: A. Rimbaud, *Wiersze. Sezon w piekle. Iluminacje. Listy*, wyb., oprac. i postł. A. Międzyżycki, Kraków 1993, s. 376.

⁵ Por. M. Głowiński, *Wstęp*, [w:] J. Tuwim, *Wiersze wybrane*, Wrocław 1986, s. X.

⁶ Zob. na ten temat np. S. Barańczak, *Ocalone w tłumaczeniu*, Kraków 2004, s. 15; A. Legeżyńska, *Tłumacz i jego kompetencje autorskie*, Warszawa 1986, s. 23; M. Krysztofiak, *Przekład literacki we współczesnej translatoryce*, Poznań 1996, s. 30.

⁷ S. Barańczak, *dz. cyt.*, s. 20.

tulaty translatologów i tłumaczy pokrywają się z przekonaniem Tuwima-poety: uważał on, że „całością wiersza jest przede wszystkim jego dominanta poetycka”, którą „trzeba wyczuć, uchwycić i wydobyć”⁸. Podstawowe zatem pytanie, jakie wypada postawić w odniesieniu do przekładów Tuwima to: jak interpretuje on poezję Rimbauda i w jaki sposób przedstawia swoją interpretację? Co ocalił, co pominął w swoich przekładach, a co dodał? Do opisu transformacji translatorskich posłużę się terminologią zaczerpniętą od Edwarda Balcerzana⁹. Rozróżnia on cztery podstawowe zabiegi: redukcja (skrócenie obrazu literackiego), amplifikacja (rozszerzenie), substytucja (zastąpienie) oraz inwersja (zmiana kolejności obrazów poetyckich oryginału). Terminy te odnoszą również do innych niż poetyckie obrazy elementów sensotwórczych utworu.

Celem mojej pracy jest więc próba charakterystyki warsztatu Tuwima – tłumacza poezji francuskiej, czemu będzie służył przegląd niektórych rozwiązań translatorskich. Poniższe uwagi o charakterze analityczno-interpretacyjnym z konieczności dotyczą tylko wybranych aspektów czterech spośród wspomnianych wyżej przekładów: *Czterowiersz*, *Kredens*, *Moja Bohema* oraz *Głowa Fauna*.

*** – *Czterowiersz*¹⁰

L'étoile a pleuré rose au coeur de tes oreilles,
L'infini roulé blanc de ta nuque à tes reins;
La mer a perlé rousse à tes mammes vermeilles
Et l' Homme saigné noir à ton flanc souverain.

Gwiazda w muszli twych uszu płakała różowo,
Bezkres biał z twych ramion na biodra się stoczył,
Morze splonęło wzgórz twych piersi perłowo,
A Człowiek na twym łonie czarno krwią się zbroczył.
(s. 538)

Ten krótki utwór zadziwia formalnym kunsztem. Choć nieopatrzony przez Rimbauda tytułem, w przekładzie nazwany został *Czterowierszem*. Rzeczywiście, całość mieści się w czterech wersach. Jest jednym zdaniem złożonym

⁸ J. Tuwim, *Lutnia Puszkina*, przedruk w: *Pisarze polscy o sztuce przekładu. 1440–1974*, Poznań 1977, s. 261–262.

⁹ E. Balcerzan, *Oprócz głosu*, Warszawa 1971, s. 35–39.

¹⁰ Analizę przekładów opieram na tekstach opublikowanych w: J. A. R i m b a u d, *Poezje wybrane*, oprac. i przedm. A. Ważyk, Warszawa 1949. Oryginalna poezja Rimbauda zaczerpnięta została z wydania *Oeuvres complètes, édition établie, présentée et annotée par A. Adam*, Bibliothèque de la Pléiade, Paris 1972. Tłumaczenia Tuwima za: J. Tuwim, *Dzieła*, red. J. Iwaszkiewicz, M. Jastrun, A. Słonimski, t. 4, cz. 2: *Przekłady poetyckie*, oprac. S. Pollak, Warszawa 1959. Lokalizacja tekstów dotyczy tego właśnie wydania.

ze zdań pojedynczych, które łączy składnia parataktyczna (charakterystyczna dla Rimbauda)¹¹. Wszystkie te elementy formalne zostały w przekładzie zachowane. Dodatkowe ograniczenie dla tłumacza stanowi budowa wersyfikacyjna wiersza: napisany klasycznym aleksandrynem (rymowanym wersem 12-zgłoskowym, ze średniówką po szóstej sylabie, zachowującym zgodność działów wersowych i składniowych), narzuca wybór formy pełniącej w literaturze polskiej funkcję analogiczną – trzynastozgłoskowca¹², czemu tłumacz się podporządkował. Zachował również Tuwim układ rymów *abab*, które są rymami gramatycznymi: rymują się przysłowki odnoszące się do kolorów oraz czasowniki w czasie przeszłym. Wiąże się z tym najbardziej chyba zauważalna ingerencja polskiego poety: inwersja, polegająca tu na zmianie szyku wyrazów (części zdania) w obrębie wersów. W utworze francuskim wszystkie wersy łączy paralelizm składniowy. Powtarzający się układ części zdania to: podmiot, orzeczenie, przymiotnik oznaczający kolor (a odnoszący się do orzeczenia) oraz okolicznik miejsca (oznaczający zawsze część ciała). Przekład burzy stały porządek. Teraz kolejność jest następująca: w pierwszym wersie podmiot, okolicznik, orzeczenie, przysłówek (odnoszący się do koloru), w drugim wersie podmiot, określenie koloru, okolicznik, orzeczenie, w trzecim – podmiot, orzeczenie, okolicznik, określenie koloru, w czwartym zaś podmiot, okolicznik, określenie koloru, orzeczenie. W ten sposób orzeczenie (poza trzecim wersem) umieszczone zostało na ostatnim lub przedostatnim miejscu wersu, np. „gwiazda [...] płakała różowo”, „bez-kres [...] się stoczył”, „Człowiek [...] się zboczył”. Konsekwencją jest odmienny rytm wiersza – oryginalne wersy powtarzające tę samą strukturę dają wrażenie monotonii, regularności, w odróżnieniu od utworu w przekładzie.

Zgodnie z postulatami Rimbauda poeta, wezwany do „rozprężenia zmysłów”, jest w stanie zobaczyć to, co dla zwykłego człowieka niewidoczne: w omawianym utworze czynności opisane zostały za pomocą określeń kolorystycznych. Francuskie przymiotniki oznaczające kolory mogą mieć znaczenie przysłówkowe, kiedy poprzedzone są przyimkami, których w wersji oryginalnej wiersza brak. Tłumaczenie przymiotników za pomocą przysłówek wynika w tym przypadku z koniecznej interpretacji translatorskiej, np. płakać różowo, stoczył się białe, czarno krwią się zboczył. Wybór konkretnej interpretacji narzuciła także różnica między obydwojema językami – niemożność zastosowania podobnej eliptycznej składni w języku polskim.

¹¹ To cecha typowa dla języka Rimbauda, o czym pisze np. J. Kwiatkowski, *Eleuter. Szkice o wczesnej poezji Jarosława Iwaszkiewicza*, Warszawa 1966.

¹² O takiej funkcjonalnej odpowiedniości aleksandrynu i trzynastozgłoskowca por. np. artykuł D. Urbąńskiej *13-zgłoskowiec polski jako odpowiednik aleksandrynu w XIX-wiecznych przekładach V. Hugo*, „Pamiętnik Literacki” 1985, z. 4.

Interesujące są również zmiany w zakresie słownictwa. Dotyczą one nazw części ciała: „au coeur de tes oreilles” („w sercu twych uszu”) zamienione zostało na „w muszli twych uszu”, „de ta nuque à tes reins” („od twego karku po nerki”) na „z twych ramion na biodra”, „mammes vermeilles” („wiśniowe sutki”) z kolei to „wzgórza twych piersi”. Usunął Tuwim w ten sposób charakterystyczną dosłowność i drastyczność oryginalnego obrazu, który w polskiej wersji wydaje się bardziej poetycki i metaforyczny.

Le buffet – Kredens

C'est un large buffet sculpté; le chêne sombre,
Très vieux, a pris cet air si bon des vieilles gens;
Le buffet est ouvert, et verse dans son sombre
Comme un flot de vin vieux, des parfums engageants;

Tout plein, c'est un fouillis de vieilles vieilleries,
De linges odorants et jaunes, de chiffons
De femmes ou d'enfants, de dentelles flétries,
De fichus de grand' mère où sont peints des griffons;

– C'est là qu'on trouverait les médaillos, les mèches
De cheveux blancs ou blonds, les portraits, les fleurs sèches
Dont le parfum se mêle à des parfums de fruits.

– O buffet du vieux temps, tu sais bien des histoires,
Et tu voudrais conter tes contes et tu bruis
Quand s'ouvrent lentement tes grandes portes noires.

Jest to szeroki kredens rzeźbiony. Dąb ciemny,
Jak starodawni ludzie, tak wygląda miło,
Kredens ten jest otwarty – i zapach przyjemny
Płynie z głębi, jak wino, co się ongi piło.

Są w nim różne różności: starzyzna i graty,
Szmatki, żółkła bielizna, wszystko pomieszane,
Są tam stęchłe koronki i niewieście szaty,
I barwne szale babki, w ptaki malowane.

Medaliony, portrety i pasemka ścięte
Włosów siwych lub jasnych i kwiaty zeschnięte,
Z których, z wonią owoców, aromaty płyną.

O, kredensie sprzed laty! Chciałbyś baje swoje
Długo gadać! I tylko skrzypisz, starowino,
Gdy otwiera kto z wolna twe czarne podwoje.

(s. 524)

Tytułowy kredens stał się tutaj przedmiotem dość dokładnego opisu, w którym kilka razy pojawia się przymiotnik „stary” („vieux”, „vieille”): dwa razy w drugim wersie pierwszej strofy, raz w czwartym wersie pierwszej strofy, następnie w pierwszym drugiej strofy oraz w pierwszym wersie czwartej. Jego odpowiedniki w przekładzie to przymiotnik „starodawny” lub nacechowany emocjonalnie rzeczownik „starowina”. Do tłumaczeń „vieux” wypada zaliczyć również wyrażenia wskazujące na upływ czasu, które nie należą do rodziny wyrazów przymiotnika „stary”, ale są zbliżone semantycznie: „sprzed laty”, „ongi” (dosłownie: „stare wino” – w przekładzie: „wino, co się ongi piło”). W sumie dla pojawiającego się pięć razy przymiotnika „vieux” można znaleźć cztery różne odpowiedniki w przekładzie. Takie zróżnicowanie stylistyczne polskich odpowiedników nie ma uzasadnienia w oryginale ani nie wpływa ze specyfiki języka polskiego. Wynika ze sposobu pojmowania przez Tuwima roli tłumacza – w imię „twórczości translatorskiej” rezygnuje z powtarzającego się elementu, w oryginale istotnego dla kompozycji utworu.

Tłumacz dokonał również kilku zmian w zakresie interpunkcji. Warto podkreślić, że nie wynikają one z odmiennych zasad stosowania znaków interpunkcyjnych w obydwu językach. W wersji francuskiej w trzech pierwszych strofach mieści się jedno zdanie złożone, podzielone średnikami i zakończone kropką. W przekładzie natomiast kropka kończy pierwsze zdanie: „Jest to szeroki kredens rzeźbiony”, pojawia się ona też na końcu pierwszej strofy oraz kończy drugą. W ten sposób tłumacz dzieli tę część utworu i rozbija swoistą jedność opisu zawartego w trzech pierwszych strofach. Poza tym w czwartej strofie oryginału nie ma ani jednego wykrzyknika, podczas gdy w przekładzie pojawia się on dwukrotnie: „O kredensie sprzed laty! Chciałbyś baje swoje / Długo gadać!”. Wersja polska stała się przez to bardziej ekspresywna.

Również i w tym utworze Tuwim stosuje inwersję, np. przedstawia człony zdania w pierwszej strofie: „A pris cet air si bon des vieilles gens” – „Jak starodawni ludzie, tak wygląda miło”, co nie ma tu, jak się wydaje, poważniejszego znaczenia dla ogólnego sensu utworu.

Ma Bohème – Moja Bohema

Je m'en allais, les poings dans mes poches crevées;
 Mon paletot aussi devenait idéal;
 J'allais sous le ciel, Muse! et j'étais ton féal;
 Oh! là là! que d'amours splendides j'ai rêvées!

Mon unique culotte avait un large trou.
 – Petit-Poucet rêveur, j'égrenais dans ma course
 Des rimes. Mon auberge était à la Grande-Ourse.
 – Mes étoiles au ciel avaient un doux frou-frou.

Et je les écoutais, assis au bord des routes,
Ces bons soirs de septembre où je sentais des gouttes
De rosée à mon front, comme un vin de vigueur;

Où, rimant au milieu des ombres fantastiques,
Commes des lyres, je tirais les élastiques
De mes souliers blessés, un pied près de mon coeur!

Włóczyłem się – z rękoma w podartych kieszeniach,
W bluzie, co już nieziemską prawie była bluza,
Szedłem pod niebiosami, wierny ci, o Muzo!
Oh là là! co za miłość widziałem w marzeniach!

Szeroką dziurę miały me jedyne portki,
W drodze, pędrak-marzyciel, układałem wiersze,
Na Wielkiej Niedźwiedzicy miałem swą oberżę,
A od mych gwiazd na niebie płynął szelest słodki.

Słuchałem gwiazd w te dobre wieczory wrześnieowe,
Siedząc na skraju drogi, i czułem, że głowę,
Jak mocne wino, rosa kroplista mi zrasza.

Lub gdy w krąg fantastycznych cieni rosły tłumy
– Jak gdybym lirę trącał, wyciągałem gumy,
Stopę mając przy sercu, z zdartego kamasza.

(s. 525)

Oryginalny podtytuł, zapowiadający charakter utworu: *Fantaisie*, w przekładzie nie został zachowany. Nie tylko z tego powodu tłumaczenie można odebrać jako mniej „fantazyjne”. Przede wszystkim bezpośredni zwrot do Muzy (w oryginale w środku wersu) został przesunięty na jego koniec: „Et j’étais ton féal” – „wierny ci, o Muzo!”. Umieszczenie tej apostrofy w środku wersu nasuwać może skojarzenie z wypowiedzią spontaniczną, może nawet bliską stylowi języka codziennego. Powstaje wrażenie swoistego kontrastu, bo przecież jej adresatem jest Muza. Należy przypuszczać, że taki efekt zamierzył Rimbaud – celowość zabiegu potwierdza użycie wyrazów należących do tzw. „wysokiego stylu” obok elementów leksykalnych właściwych codziennej wypowiedzi, np. „paletot idéal” – „nieziemska prawie bluza”, „pied près de mon coeur” – „stopę mając przy sercu”. Utwór w polskiej wersji, przedstawiając zwrot do Muzy na koniec wersu, traci w jakiś sposób swój spontaniczny charakter.

I tutaj na uwagę zasługuje interpunkcja. W oryginale w pierwszej strofie pojawiają się trzy wykrzykniki, czwarty zaś umieszczony został na końcu. Przekład zachowuje tylko trzy pierwsze, pomija natomiast wykrzyknik z ostatniej strofy. Wszystkie wymienione zabiegi translatorskie zmieniają

wypowiedź, która w wersji francuskiej wydawać się może bardziej impulsywna, może świadczyć o pewnym niepokoju. Rimbaud kilkakrotnie zastosował też przerzutnię: „ma course / des rimes” (w drugiej strofie), „des gouttes / de rosée” (w trzeciej strofie) oraz „les élastiques / De mes souliers” (ostatnia strofa). Tuwim natomiast kończy wersy tam, gdzie kończy się całość syntaktyczna, co także ujmuje utworowi spontanizacji.

Również w tym utworze tłumacz stosuje inwersję. Zmienia zwykłą w języku francuskim kolejność części zdania: podmiot – orzeczenie (zresztą w sposób nieodbiegający od normy języka polskiego), np. zaczyna zdanie od dopełnienia: „szeroką dziurę miały me jedyne portki”, umieszcza na początku zdania okolicznik miejsca, który pierwotnie znajdował się na końcu zdania: „na Wielkiej Niedźwiedzicy” – „à la Grande-Ourse”. Ciekawym zabiegiem jest zachowanie kolejności słów przy jednoczesnej zmianie struktury zdania: „A od mych gwiazd na niebie płynął szelest słodki”. Wypada uznać to za przejaw językowej pasji Tuwima-„słowiarza”, bo opisane transformacje nie są w żadnym z omówionych przypadków koniecznością.

Tête de Faune – Głowa Fauna

Dans la feuillée, écrin vert taché d'or,
 Dans la feuillée incertaine et fleurie
 De fleurs splendides où le baiser dort,
 Vif et crevant l'exquise broderie,

Un faune effaré montre ses deux yeux
 Et mord les fleurs rouges de ses dents blanches.
 Brunie et sanglante ainsi qu'un vin vieux,
 Sa lèvre éclate en rires sous les branches.

Et quand il a fui – tel qu'un écureuil –
 Son rire tremble encore à chaque feuille,
 Et l'on voit épeuré par un bouvreuil
 Le Baiser d'or du Bois, qui se recueille.

Pośród gąszczy zieleni, okwieconej, wiotkiej,
 Jak w szmaragdowym puzdrze, nakrapianym złotem,
 W bujnym kwieciu, gdzie drzemie pocałunek słodki,
 Przez misterną koronkę, tkaną liści splotem:

Wygląda faun zbląkany, ukryty gęstwina,
 Gryzie czerwone kwiaty białymi zębami,
 A wargi ciemnozłote i krwiste, jak wino,
 Parskają pod gałęzmi śmiechem-chichotami.

Potem znikł; jak wiewiórka, czmychnął w las zielony,
I jeszcze na listowiu drżą jego chichoty,
I widać go, jak zmyka, przez gila spłoszony:
Zadumanego lasu pocałunek złoty.
(s. 526)

Wiersz przedstawia obraz bajkowy, impresyjny, pełen różnorodnych barw¹³. Obok dosłownego tłumaczenia nazw kolorów, np. „les fleurs rouges” – „czerwone kwiaty”, „ses dents blanches” – „białe zęby”, znajdziemy przykłady translatorskiej inwencji Tuwima, świadczące o dużej wrażliwości na kolory. „Vert” to „szmaragdowy”, nieoznaczające żadnego koloru „feuille” (dosłownie: gąszcz liści) to u Tuwima „gąszcz zieleni”, „bruni” (dosłownie: ściemniały) to „ciemnozłoty”.

Jak już widzieliśmy, Tuwim chętnie stosuje twórcze przekształcenia, czasami, jak się wydaje, ulegając pokusie pewnej przekory. Jej przejawem jest odwracanie kolejności słów i wyrażeń, co tylko w niektórych przypadkach można uzasadnić potrzebami wersyfikacji. Przykłady: z pierwszego wersu „Écrin vert taché d’or” zostało przeniesione do drugiego: „jak w szmaragdowym puzdrze nakrapianym złotem”, z kolei przymiotniki „incertaine” i „fleurie” (w oryginale w drugim wersie) w tłumaczeniu pojawiają się w pierwszym: „okwieconej, wiotkiej”.

Zastosowanie przez Tuwima inwersji zwykle nie zmienia znaczenia oryginału. Do przypadków wyjątkowych wypada zaliczyć zmianę szyku w trzecim wersie drugiej strofy – pociąga ona za sobą istotne konsekwencje dla interpretacji: Rimbaud umieścił tutaj najpierw epitety i porównanie odnoszące się do fauna – do jego ust, zaś podmiot („sa lèvres” – „usta”) – dopiero w następnym wersie. W przekładzie Tuwima jest inaczej, ponieważ szyk zdania wskazuje od razu na podmiot: „A wargi ciemnozłote i krwiste jak wino / Parskają pod gałęzmi śmiechem-chichotami”. Rimbaud z pewnością przykładał wagę do efektu owego zabiegu poetyckiego, bo to już drugie „spóźnione” pojawienie się podmiotu – na tytułowego fauna czytelnik musi czekać aż do drugiej strofy: „Un faune effaré montre ses deux yeux” – „wygląda faun zbłąkany”. W wersji polskiej obraz został zredukowany (faun wygląda, a nie „pokazuje dwoje swych oczu”), wers jednak jest „uzupełniony” amplifikacją: „ukryty gęstwina”. Kolejny przykład amplifikacji (których jednak w omawianych przykładach jest stosunkowo niewiele) to oddanie znaczenia rzeczownika „rires” za pomocą tautologicznego zestawienia rzeczownikowego¹⁴: „śmiechem-chichotami”. Warto przy tej okazji

¹³ Na niezwykle dużą częstotliwość kolorystycznych określeń w poezji Rimbauda zwraca uwagę J. Kwiatkowski, omawiając wpływ Rimbauda na twórczość Iwaszkiewicza (*Eleuter...*, s. 60).

¹⁴ Terminu tego używa R. Sinielnikoff, *Ze studiów nad językiem Juliana Tuwima*, Wrocław 1968, s. 96.

przypomnieć, że różnego typu zestawienia rzeczownikowe są charakterystyczne dla stylu, jakiego używa Tuwim we własnej, oryginalnej twórczości.

Już krótka analiza wybranych tłumaczeń Tuwima z poezji Rimbauda pozwala sformułować pewne wnioski.

W wielu wypadkach Tuwim stara się stosować zasadę „odpowiedników funkcjonalnie ekwiwalentnych”, o której pisano w odniesieniu do jego przekładów z języka rosyjskiego¹⁵. Dotyczy to zwłaszcza zagadnień leksykalnych. Dlatego często wybiera podstawowe, pierwsze słownikowe znaczenia wyrazów francuskich, natomiast redukcję, polegającą na rezygnacji z niektórych elementów leksykalnych, stosuje bardzo rzadko. Jednym z najczęściej stosowanych przez niego zabiegów translatorskich jest inwersja leksykalna i składniowa, która przeważnie nie pociąga za sobą poważnych konsekwencji dla interpretacji. Istotne okazało się jednak zastosowanie inwersji w wierszu *Głowa Fauna*, która nie oddaje „spóźnionego” pojawienia się podmiotu oraz w *Czterowierszu*, gdzie przekład nie odzwierciedla oryginalnego paralelizmu składniowego.

Pod względem stylistycznym na uwagę zasługuje różnorodność wybranych odpowiedników dla powtarzającego się kilkakrotnie przymiotnika „vieux” w wierszu *Kredens*. Ciekawym zabiegiem artystycznym jest przekład określeń kolorystycznych w wierszu *Głowa Fauna* oraz nazw części ciała w *Czterowierszu*. Przykłady te pokazują, że nieraz dla Tuwima ważniejsza okazywała się translatorska swoboda niż dosłowność.

W przedstawionych tłumaczeniach z języka francuskiego amplifikacje pojawiają się sporadycznie¹⁶. Nie stara się też Tuwim naśladować za wszelką cenę formatu wersyfikacyjnego oryginału. Jeśli różnice między językiem polskim i francuskim takie naśladownictwo uniemożliwiają, szuka odpowiednika funkcjonalnego. Dość swobodnie zmienia interpunkcję oryginału.

Omówione przeze mnie przekłady były wielokrotnie prezentowane w różnych wydaniach wierszy Rimbauda. Należy więc sądzić, że wymienione utwory francuskiego poety funkcjonują w powszechnej świadomości polskiego czytelnika w translatorskiej interpretacji Tuwima¹⁷. Niewątpliwie żywotność przekładów wynika w dużym stopniu z podobieństwa poetyckiej wyobraźni obu twórców. Jak zauważa Jadwiga Sawicka, „translacje Tuwimowskie oznaczają wybór pewnych sytuacji językowych, pewnych modeli

¹⁵ B. Łazarczyk, *dz. cyt.*, s. 109.

¹⁶ W przeciwieństwie do przekładów z literatury rosyjskiej, por. B. Łazarczyk, *dz. cyt.*

¹⁷ Oprócz cytowanego tu wydania wierszy Rimbauda, omawiane utwory w przekładzie Tuwima przeczytać można np. w: J. A. Rimbaud, *Poezje*, A. Rimbaud, *Wiersze*.

poetyckich, [...] nie są to tylko przypadkowo dobrane teksty”¹⁸. Dlatego niezwykle interesujące mogłyby się okazać dokładniejsze badania związków między tłumaczeniami z Rimbauda a twórczością oryginalną polskiego poety. Wymagałoby to jednak przede wszystkim uwzględnienia całości przekładów. Najistotniejszy wniosek, jaki nasuwa się po przeanalizowaniu kilku zaledwie utworów, wydaje się jeden: Tuwim świadom był możliwości wyzwolenia nowych skojarzeń i przekazania nowych treści w tłumaczeniu, a co najważniejsze, potrafił tę właściwość przekładu twórczo wykorzystać.

¹⁸ J. Sawicka, „*Filozofia słowa*” *Juliana Tuwima*, Wrocław 1975, s. 27.

Tuwim w radiu, kabarecie i piosence

Elżbieta Pleszkun-Olejniczakowa
Małgorzata Delida

Tuwim przesłuchiwany.
O dwu słuchowiskach autora *Kwiatów polskich*

*Teatr radiowy to magiczne miejsce w czasoprzestrzeni
– miejsce dla słowa i dla zawrotnej wielokrotności
jego znaczeń.*

(Janusz Kukula, dyrektor Teatru Polskiego Radia)

Praca ta jest w istocie dość mechanicznym połączeniem odczytań, analizy i interpretacji dwu słuchowisk według Tuwima: *Nie dziw się memu smutkowi* (część pisana przeze mnie – E. P.-O.) oraz *Balu w operze* (pióra mej seminarzystki – M. D.). Stąd „ja” autorskie w każdej z części kryje inną osobę. Chcę w tym miejscu z całą mocą podkreślić, iż moje rozważania nie koncentrują się na analizie i interpretacji twórczości Tuwima w tym sensie, iż nie sędzę, bym dokonała i – co więcej – nie jest moim celem dokonywanie „odkryć” na tym poziomie semantycznym. Tuwim-poeta interesuje mnie tu jako swoisty podmiot przekładu audialnego i owa właśnie audialność przekazu jest przedmiotem mego wystąpienia.

Zacznijmy od tytułu, bowiem pytanie jest ciekawe i ważne: czy mówią o *Słuchowisku Tuwima...* czy *słuchowisku według Tuwima*? Ów problem wprowadza nas *in medias res* sporu toczzonego właściwie niemal od momentu pojawienia się po raz pierwszy słuchowiska na antenie. Istnieje bowiem zasadnicza kontrowersja, dzieląca zwolenników tej formy radiowej, postrzeganej jako „oparta na słowie” (ze współczesnych np. Sława Bardijewska) – tzw. logocentrycy i entuzjastów *słuchowiska dźwiękowego* – tzw. fonocentrycy. Ujmując rzecz najkrócej, część badaczy widzi w tekście słuchowiska odrębny gatunek literacki (lub choćby quasi-literacki), inni zaś sądzą, iż tekst jest tylko niesamodzielnym scenariuszem. Rozstrzygnięcie to ma fundamentalne znaczenie, także praktyczne, oznacza bowiem bądź prymat

reżysera i realizacji (tak dzieje się, jak sądzę, w przypadku pierwszego tekstu audialnego¹, tj. *Nie dziw się memu smutkowi*), bądź prymat pisarza i tekstu autorskiego, z czym mamy, jak się zdaje, do czynienia w przypadku drugim, tj. *Balu w Operze* – na co wskazują także wyrażone na łamach prasy zamysły reżysera.

Z prezentowanych przez nas obie słuchowisk jedynie *Bal w Operze* spotkał się z niejakim odzewem krytyki. Prasa milczy, co jest niestety normą, zaś brak kompetentnej krytyki radiowej stanowi dojmujący, często sygnalizowany przez samych „ludzi radia”, brak i wyzwanie². Na wstępie jednak chcielibyśmy poruszyć problem zasadniczy dla tego wystąpienia – czy takie teksty radiowe jak *Nie dziw się memu smutkowi* Jana Waremcyi w ogóle są słuchowiskami? Mimo pozornej niedorzeczności tego pytania, odpowiedzi jakich udzielają badacze i teoretycy słuchowiska bynajmniej nie do końca są zbieżne. Michał Kaziów³, wybitny badacz sztuki słuchowiskowej i – równie wybitny w badaniu tej materii – Józef Mayen⁴ byli zdania, że na miano słuchowiska w pełni zasługują tylko teksty dramatyczne, napisane specjalnie dla radia, a więc te dzieła, które określa się dziś powszechnie mianem „słuchowisk oryginalnych”. Ciągłe hołubione (podnoszące prestiż rozgłośni) słuchowiska oryginalne stanowią jednak w praktyce teatrów radiowych ledwie kilka do kilkunastu procent całego repertuaru. Przeważają zatem adaptacje, choć także wcale nie jednym głosem mówią badacze, precyzując, co należy określić mianem adaptacji słuchowiskowej. Dyskusji podlegała np. kwestia, czy zbiór wierszy lub dramat sceniczny, zaprezentowany na antenie nawet bez żadnych skrótów (co, *notabene*, ze względu na ramy czasowe zdarza się bardzo rzadko) są

¹ Określeń: słuchowisko, przedstawienie teatru radiowego (radiowe) oraz tekst audialny lub tekst radiowy będę używać synonimicznie. O ile decyzja w odniesieniu do pierwszych dwu sformułowań nie wymaga, jak sądzę, uzasadnienia, o tyle chcę wyjaśnić, iż traktowanie przeze mnie terminów słuchowisko oraz tekst audialny (radiowy) jako określeń bliskoznacznych wypływa z mego, nieodosobnionego zresztą, stanowiska, że każdy tekst medialny (a więc i radiowy) jest równocześnie tekstem w znaczeniu kulturowym.

² Por. mój tekst, wygłoszony na tegorocznym Festiwalu Teatru Polskiego Radia i Teatru Telewizji Polskiej „Dwa teatry – Sopot 2005” – *Teatr Polskiego Radia – tradycje, kontynuacje, rewizje* [w druku], gdzie teza ta wzbudziła żywą dyskusję.

³ M. Kaziów, *O dziele radiowym. Z zagadnień estetyki oryginalnego słuchowiska*, Wrocław 1973, s. 187.

⁴ J. Mayen, *Radio a literatura*, Warszawa 1965, s. 93. Mayen, nie bardzo wiadomo dlaczego, był głęboko przekonany, że np. adaptacja radiowa jest *ex definitione* wierniejsza od filmowej, co wydaje się co najmniej dyskusyjne. A. Helman z kolei uważała, iż „adaptacja zawsze niszczy oryginał, bez względu na to, czy czyni zeń dzieło «gorsze» niż powieść (najczęściej) czy też lepsze (niekiedy)” (por. A. Helman, *Modele adaptacji filmowej. Próba wprowadzenia w problematykę*, „Kino” 1979, nr 6, s. 30).

adaptacjami słuchowiskowymi czy też nie? Inni badacze preferują „przekłady” epiki na język radia, tylko tę formę traktując jako adaptację właściwą⁵.

Wszelako adaptacjom sprzyja nie tylko brak wystarczającej liczby słuchowisk oryginalnych, lecz także np. tendencja integracyjna, która opanowała różne dziedziny sztuki, a poniekąd dotyka też relacji sztuki i rzeczywistości. Powstałe wskutek wzajemnego przenikania nowe dzieła zaprzeczają klasycznym regułom morfologicznym. Także wszechobecna sztuka masowa (popularna) z jej cechami homogenizacyjnymi zdaje się wyraźnie torować drogę tym zjawiskom. Jeśli wszakże przyjąć, iż adaptacja jest zawsze przykładem „znaczeń komunikatu sformułowanego w jednym systemie semiotycznym w taki sposób, by [...] otrzymać komunikat, którego znaczenia będą zbieżne ze znaczeniem komunikatu przekładanego”⁶, słowem przyjmując, iż adaptacja zawsze jest przykładem intersemiotycznym, należy wrócić, choćby na użytek tego artykułu, do problemu jej zakresu, choćby po to, by móc odpowiedzieć, czy wspomniany tekst radiowy według Tuwima jest – czy nie jest – adaptacją słuchowiskową? Doskonale zdaję sobie sprawę, że osobiście reprezentuję w tej kwestii poglądy dość skrajne, choć nie całkiem odosobnione. Jestem jednak zdania, że istnieją nie tylko „adaptacje słuchowiskowe, prozy, poezji, ale i dramatu. [...] Jako adaptację traktuję także każde «proste» odczytanie tekstu przed mikrofonem [...] Głośne odczytanie utworu literackiego [...] niesie bowiem niewątpliwie nowe elementy w stosunku do cichej lektury tekstu drukowanego”⁷. Składają się na to np. tempo czytania, barwa głosu wygłaszającego tekst, agogika (a więc zmienny rytm, nastrój, tempo czytania), tzw. gest foniczny oraz ewentualnie muzyka albo tzw. dźwięki naturalne lub sztuczne w tle, zatem dość liczne czynniki, składające się razem na określoną, wybraną, jedyną w swoim rodzaju interpretację⁸. Jak zatem potraktować, trwający równo godzinę,

⁵ Por. np. S. Bardijewska, *Z problemów radiowej adaptacji prozy*, „Pamiętnik Teatralny” 1973, nr 3–4, s. 542; tejże, *Muza bez legendy. Szkice o dramaturgii radiowej*, Warszawa 1978 oraz *Nagie słowo. Rzecz o słuchowisku*, Warszawa 2001; W. Billip, *Radiowe i telewizyjne formy literackie*, [w:] *Słownik literatury polskiej XX wieku*, Wrocław 1993, s. 906 lub Z. Kopałko, *Reżyser o słuchowisku radiowym*, Warszawa 1966, s. 46–47.

⁶ M. Hopfinger, *Adaptacje filmowe utworów literackich. Problemy teorii i interpretacji*, Wrocław 1974, s. 21.

⁷ E. Pleszkun-Olejniczakowa, *O funkcjonowaniu tekstu literackiego w radiu*, [w:] *Tekst w mediach*, Łódź 2002, s. 425–429.

⁸ W okresie międzywojennym Polskie Radio emitowało tzw. „powieść mówioną” pióra M. Kuncewiczowej *Dni powszednie państwa Kowalskich*. Niestety, po przerwie w nadawaniu audycji w roku 1937 nie udało się już zachować jednej z podstawowych zasad serialu, tj. ciągłości obsady. L. Wysocka zastąpiła K. Tische w roli pani Kowalskiej. I oto sama autorka powieści wyznawała, że dzieje państwa Kowalskich ułożyłyby się pewnie inaczej, gdyby to Wysocka, a nie Tische, od początku była p. Kowalską, wedle Kuncewiczowej bowiem Karin Tische była „typem więcej agresywnym, a p. Wysocka więcej lirycznym”. Tak więc sposób

tekst radiowy *Nie dziw się memu smutkowi* w reżyserii Jana Warenycii, realizacji akustycznej Marii Olszewskiej i w opracowaniu muzycznym Mariana Szalkowskiego? Łatwo wysnuć wniosek, iż audycja ta spełnia wszelkie wymogi stawiane słuchowiskom adaptacyjnym⁹.

Twórcy, a więc przede wszystkim reżyser słuchowiska, ale i autorka adaptacji¹⁰, mimo iż nie pada tu ani jedno „słowo wiążące”, a narrator jest tożsamy z podmiotem lirycznym, powzięli zamysł całości, jak sądzę, czytelny i względnie łatwy do rozszyfrowania. Tylko dwukrotnie (zapewne z intencją informacyjną) pada tytuł wiersza; pozostałe dwanaście wierszy lub fragmentów większych całości następuje po sobie, są przedzielone tylko wtrętami muzycznymi – w tym piosenkami do słów Tuwima – Mossa, Brauna i Sikirzyckiego w wykonaniu Janusza Zakrzewskiego, Zbigniewa Rawicza i Olgierda Buczka, a wszystko to w doskonałym opracowaniu Mariana Szalkowskiego.

Poszczególne segmenty poetyckie mają jednego lub dwu, niekiedy nawet trzech, wykonawców w osobach: Elżbiety Kijowskiej, Mariusza Benoita, Jacka Rozenka i Wojciecha Wysockiego. Myślą przewodnią zaś – by użyć tego nieco archaicznego, acz adekwatnego tu określenia – jest próba odтворzenia swoistej biografii Tuwima na poziomie ilustracyjności dostępnej tak dla słuchacza nieoczytanego, jak i dla znawcy poezji autora *Kwiatów polskich*, choć zapewne każdy z nich odnajdzie tu inne wrażenia i znaczenia.

Niewątpliwie swój niebagatelny udział w takim ukształtowaniu słuchowiska miała autorka adaptacji – Iwona Smolka. Ponieważ twórcy słuchowiska przy ustalaniu kolejności segmentów poetyckich nie kierowali się datą powstania tekstu, ów zbiór przekształcił się w jasną, czytelną i klarowną całość. Należy w tym miejscu jednak powiedzieć kilka słów o Janie Warenycii, głównym autorze (czy co najmniej współautorze – zależy, jakiej koncepcji badawczej sprzyjamy) tego słuchowiska. Bodaj każdy, kto nawet przypad-

interpretacji aktora i barwa jego głosu mogły wpłynąć na koncepcję bohatera, a nawet – do pewnego stopnia – na bieg akcji. Sporo ciekawostek, informacji i faktów dotyczących słuchowisk tamtych lat zawiera moja książka *Słuchowiska Polskiego Radia w okresie piętnastolecia 1925–1939*, t. 1–2, Łódź 2000.

⁹ Realizacja słuchowisk poetyckich, bądź, jak w tym przypadku, skonstruowanych na zasadzie celowego wyboru tekstów poetyckich, bądź odtwarzająca tekst literacki *in extenso*, ma długą tradycję. Już u swych początków, bo w latach trzydziestych XX w. radio emitowało takie audycje (np. słuchowisko na podstawie *Trenów* J. Kochanowskiego w opracowaniu T. Łopalewskiego). Ma Polskie Radio także na swym koncie współczesne głośne i wybitne realizacje tego rodzaju (*Tryptyk rzymski* Jana Pawła II w reżyserii J. Kukuły).

¹⁰ Autorką adaptacji omawianego tekstu radiowego jest Iwona Smolka, krytyk i twórca literacki, laureatka Złotego Mikrofonu, członek Związku Literatów Polskich, etatowy pracownik Programu II PR, współpracująca jednak także z Teatrem Radiowym – jedna z pierwszych „dam anteny”, prawdziwa *pani od literatury* w Polskim Radiu – bynajmniej nie tylko w Programie Drugim.

kiem, szukając innej stacji, włączył kiedyś w niedzielę program I PR mógł przez kilka minut (sekund) zetknąć się z owocami pracy tego właśnie twórcy, bowiem od 1994 r. Warenycia jest reżyserem powieści radiowej *W Jezioranach*¹¹. Pracując od ponad dwudziestu lat w Teatrze PR, stykał się jednak, rzecz prosta, nie tylko z kulturą popularną. Jest laureatem wielu konkursów, posiadaczem licznych nagród i jednym z reżyserów, którego nazwisko najczęściej pojawia się w Teatrze PR¹².

Biografię poetycką Tuwima (premiera 28.12.2003 r.) w ujęciu Warenycii i Smolki rozpoczyna fragment jednego z najpóźniejszych tekstów poety, zaczerpnięty z części drugiej *Kwiatów polskich* (fragment XII)¹³. Wybrany wyimek to jeden z licznych lirycznych ustępów wspomnieniowych, niezwiązanych zasadniczo z fabułą, ale doskonale tłumaczący się tu jako początek opisanego życia (poetyckiego) Tuwima¹⁴.

Nie miałem serca dla Warszawy...
Gdy opuszczałem miasto Łódź
Kamienie lepiej w Łodzi tłuc
I po co jechać do Warszawy?¹⁵

¹¹ W latach 2001–2002 kilkanaście rozgłośni regionalnych nadało także 524 odcinki „radionoweli” *Spadkobiercy* pióra Warenycii i w jego reżyserii.

¹² Z licznych adaptacji w reżyserii Jana Warenycii wymienimy choćby takie dzieła klasyki polskiej, jak *Balladyna* czy *Chłopi* W. S. Reymonta (za które to słuchowisko zdobył nagrodę na I Krajowym Festiwalu Teatru Polskiego Radia i Teatru Telewizji Polskiej *Dwa Teatry*, Sopot 2001) oraz adaptacje radiowe dramatów XX-wiecznych: obcych, np. *Króla Ubu* Alfreda Jarry pochodzącego z 1896 r.) oraz rodzimych, takich jak: *Janulka, córka Fizdejki* Witkacego czy *Odejskie Głodomora* Tadeusza Różewicza, uhonorowanego wyróżnieniem specjalnym na *Festiwalu Słuchowisk PR* (Bolimów 1997). Za scenariusz słuchowiska dla dzieci *Smok* Warenycia otrzymał główną nagrodę na festiwalu Ex-Equo w Bratysławie.

¹³ Teatr Polskiego Radia nagrał także całe słuchowisko zatytułowane *Kwiaty polskie* (premiera 1.05.1988) w reżyserii współpracującego z teatrem radiowym i telewizyjnym twórcy spektakli teatralnych (Olsztyn, Płock, Jelenia Góra, Warszawa), wykładowcy i autora licznych publikacji na temat sztuk widowiskowych – Marka Kuleszy. To radiowe przedstawienie składa się zresztą nie tylko z fragmentów poematu Tuwima, sygnalizowanego w tytule słuchowiska, lecz także fragmentów listów i wspomnień poety (i o poecie), słowem – wtrętów prozatorskich.

¹⁴ Nasze rozważania dotyczą słuchowiska według tekstów Tuwima, a nie samych tekstów. Stąd nie wydało mi się (poza dwoma wyjątkami) konieczne kwitowanie, czyje sądy są mi w danym momencie bliskie, a z jakimi skłonna bym była polemizować. Niemniej w moim odczytaniu tego „radiowego przedstawienia” *Nie dziw się...* niewątpliwie można znaleźć ślady powszechnie znanych lektur, by wymienić choćby następujące: M. Głowiński, *Poetyka Tuwima a polska tradycja literacka*, Warszawa 1962; J. Krzyżanowski, *Pegaz dęba w krainie nauki. Gawęda o Julianie Tuwimie*, [w:] *W kręgu wielkich realistów*, Kraków 1962; A. Sandauer, *O człowieku który był diabłem*, [w:] tegoż, *Samobójstwo Mitrydatesa*, Warszawa 1968, s. 41–68; J. Sawicka, *Julian Tuwim*, Warszawa 1986; K. Wyka, *Rzecz czarnośleska*, [w:] tegoż, *Rzecz wyobraźni*, Warszawa 1959.

¹⁵ J. Tuwim, *Kwiaty polskie*, Warszawa 1955, s. 173–175.

Kolejne dwa wiersze, *Mieszkanie* oraz *Nagłe spojrzenie* (z tomu *Słowa we krwi*), to liryka o akcentach społecznych, choć można tu też odnaleźć niepokój egzystencjalny autora *Balu w Operze*. Daje się też jednak łatwo dostrzec i urbanizm, i „po Tuwimowsku” pojęty ekspresjonizm, a nawet – szczególnie w dwu ostatnich tekstach – romantycznej proveniencji poczucie, iż poeta, człowiek kultury, może przeciwstawiać swe „ja” zwykłemu, a niekiedy wręcz chamskiemu, prymitywnemu światu. Całości można jednak także wysłuchać prościej, dosłowniej. „Nieprawdziwość”, „niemożość” mieszkania może być dla bardziej naiwnego słuchacza (a radio zawsze musi uwzględniać potencjalnie różny poziom odbiorców) po prostu opisem mieszkania poety w chcianej – niechcianej Warszawie. *Nagłe spojrzenie* zaś (celowo abstrahując od zamykającej wiersz wizji, wywiedzionej najpewniej z demonologii, która skądinąd fascynowała przecież Tuwima) może być odczytane jako antropologiczna totalna groteska, jako prezentacja obrazów ludzi, zapewne bezwartościowych, skoro najwyraźniej przynależą im atrybuty i cechy zwierzęce, a nawet właściwe przedmiotom. Wymiar satyryczny zatem może być dla naiwnego odbiorcy wskazaniem i znakiem, iż słucha właśnie opisu pewnej grupy warszawian, z którymi widocznie styka się coraz bardziej osamotniony w stolicy poeta. Bez trudu znajdzie się w takiej percepcji także miejsce na *Ruch*, z pochodzącej z połowy lat trzydziestych *Treści gorejącej*. Znamienne dla Tuwima wykrzyczenie swych racji nie do końca odzwierciedla tu sposób interpretacji, szczególnie dwu ostatnich w tym segmencie wierszy.

Czytelnik lepiej znający Tuwima dostrzeżł już także inne cechy: ekspresjonistyczną koncepcję liryki jako żywiołowego wyrazu przeżywanych uczuć, futurystycznego pochodzenia pierwsze w tym słuchowisku eksperymenty językowe, czy – jak widać szczególnie wyraźnie w ostatnim fragmencie poetyckim – obecność zdań krótkich, zwartych, jak określa to Głowiński, „jakby nieoszlifowanych do końca”.

Rusza się żeby. Idzie aby
Obywatel miasta Warszawy¹⁶.

Po krótkim „skamandrycko-wierzyńskim” wtręcie, dającym wyraz radości i przeświadczenia o wartości współczesnego świata, następuje dość obszerny fragment *Balu w Operze*, co najwyraźniej ma dopełniać obrazu Tuwima jako satyryka. *Bal...* nie stanowi przecież jednak tylko satyrycznej – w klasycznym rozumieniu – repliki i odmowy zgody na świat, nie jest wyłącznie krytycznie zorientowaną relacją na elity sanacyjne Polski czy nawet o ogóle na życie społeczne u schyłku lat międzywojennych. Poemat ma niewątpliwie

¹⁶ J. Tuwim, *Wiersze wybrane*, Wrocław 1986, s. 173.

cechy katastroficznej wizji świata, tak znamiennej dla poezji polskiej owych lat. Z krytycznym stosunkiem do ówczesnej rzeczywistości politycznej kraju mamy też niewątpliwie do czynienia w kolejnym „segmencie poetyckim” słuchowiska, przy okazji wiersza *Wiec* (z *Biblii cygańskiej*). Ponieważ jednak *Bal w Operze* jest przedmiotem prezentacji współautorki tego tekstu, zatem uwagi dotyczące tego poematu zakończę tylko pewnego rodzaju uzasadnieniem: z przedstawienia radiowego wybrałam głównie te fragmenty, które zawierają różne igraszki słowne, niekiedy bardzo finezyjne i zabawne.

Bohater liryczny, dla nieoczytanego słuchacza po prostu Tuwim, kpiąc, czuje się jednak na swej nieodległej „emigracji” samotny, sfrustrowany, niejako „zaszczuty”.

Rozwrzeszczało te czasy nikczemne
W heniowate nie wiadomo co¹⁷.

Trudno wyobrazić sobie biografię bez pierwszych lat życia. Obszerne fragmenty wczesnego wiersza *Dzieciństwo* (z *Wierszy tomu czwartego*) cechuje nieobcy tej „epoce” twórczości Tuwima sentymentalizm, pełen wspomnień i melancholii, pewnie zresztą przejawskawionej, skoro poeta mówiąc: „A ja – emigrantem / Jestem... Tęsknię za ojczyzną moją” nie przebywa jeszcze bynajmniej na wojennej tułaczce, ale na „emigracji” w Warszawie. Przy tym wszystkim świat objęty jest w zasadzie wczesnoskamandrycką aprobatą. Tuwim, jak rzekłby nasz naiwny słuchacz, tęskni za domem, „za krajem lat dziecińczych”, ale kraju w rozmiarach narodowych nie zamierza zmieniać. Nie mamy tu jeszcze do czynienia, wedle określenia Ostapa Ortwina, z „poezją energetyczną”¹⁸, próbującą poetycko oddziaływać na świat. Klimat bajkowych wspomnień podkreśla dodatkowo muzyka („ja bajki tak lubię ogromnie”) i różnorodne odwołania literackie: od *Pana Tadeusza*, przez *Don Kichota*, aż po młodzieńcze lektury w rodzaju *Dzieci kapitana Granta*. Od pytania: „Gdzie jesteście okrutne motyle [...]” po jakieś zdanie: „żegnaj... ruszam w drogę” i „daj czarę – dokończyć nie mogę”¹⁹.

Jakaż to byłaby jednak biografia bez opowieści o miłości czy bodaj – o miłostkach? Charakterystyczne, że w tej słuchowiskowej biografii opisują ją głównie piosenki w rodzaju: „Co nam zostało z tych lat miłości pierwszej?” Trzeba, jak sądzę, mocno tu podkreślić, iż twórcy słuchowiska starali się uniknąć tropów najbardziej oczywistych, najbardziej „ogranych”. Przykładowo wybrano (o czym już mówiliśmy) wiersze: *Mieszkanie*, *Nagłe spojrzenie* oraz *Ruch*, zabrakło zaś, natychmiast narzucających się w tym

¹⁷ Tamże, s. 146.

¹⁸ O. Ortwin, recenzja *Czwartego tomu wierszy*, „Przegląd Warszawski” 1923, nr 21 – cyt. za: M. Głowiński, *Wstęp*, [w:] J. Tuwim, *Wiersze wybrane*, Wrocław 1986, s. XLIV.

¹⁹ J. Tuwim, *Wiersze wybrane*, s. 38.

kontekście, *Strasznych mieszczań*. Podobnie dzieje się z erotykami: znamienne, że niemal brak trochę „młodopolskich” wierszy z najbardziej oczekiwanego tu chyba tomu *Siódma jesień*. Jeśli zaś pojawi się spopularyzowany przez Marka Grechutę *Sen złotowłosej dziewczynki* (***[*Pani pachnie jak tuberozy*]]), to nie w formie piosenki, lecz recytowany jest jako wiersz.

W tych stylizowanych na obrazek rodzajowy wierszach z wyraźnie obecnym (choć z reguły niemym) adresatem, rozmowa potoczna w całej jej banalności, owa – wedle określenia Głowińskiego – „liryka rozmowy”, szczególnie sprzyja wykreowaniu nowego bohatera lirycznego: mieszkańca wielkiego miasta, człowieka – by tak rzec – codzienności. I takiego bohatera zasadniczo ma kolejny „segment poetycki” tego słuchowiska, kończący się znamionym: „Czytam «Lalkę», świeczkę palę... / Mieszczuch w wiejskim futerale”²⁰.

Kolejny „kadr” ukazuje wprawdzie Tuwima tęskniącego za wsią: jej przyrodą (*Trawa z Biblii cygańskiej*) i kulturą, folklorem (*Piosenka umarłego*)²¹. Tyle z pewnością zauważy nasz „słuchacz naiwny”. Ale przecież autor *Kwiatów polskich* postrzegany jest przez krytykę jako poeta-wirtuoz, zafascynowany warsztatem i – bardzo wyraźnie – językiem. Łącząc elementy znaczeniowo różnorodne, wręcz odległe, na dowolnych, często czysto brzmieniowych prawach skojarzeń, uzyskuje nową, zwartą całość, co z pewnością dostrzeże i oceni czytelnik częściej obcujący z Tuwimem czy choćby w ogóle z poezją tego okresu. Takim przykładem mógł być fragment *Balu w Operze*; może też być w jakimś stopniu – w tym segmencie – *Trawa*.

Poeta, spadkobierca humanistycznych tradycji Europy, człowiek kultury, przeciwstawia się współczesnej „dziczy”, chamstwu, prymityzmowi, by przypomnieć choćby *Nagłe spojrzenie*, *Ruch*, *Wiec* czy także – oczywiście – *Bal w Operze*. Bawi się też jednak na różne sposoby z tradycją: tą wielką, i tą małą, kulturą elit i kulturą ludową. Mieści się tu więc doskonale *Piosenka umarłego*, którą otwiera cytat z autentycznej polskiej pieśni ludowej: „Dusza z ciała wyleciała...”, choć generalnie w tym fragmencie słuchowiska po raz pierwszy pojawia się ś m i e r ć; i wcale niekoniecznie tylko jako figura poetycka wywiedziona z folkloru. Obok znaku śmierci fragment ten wyraźnie zabarwia też smutek, z obecnym w tym segmencie wierszem *Nie dziw się memu smutkowi*, któremu całe słuchowisko zawdzięcza swój tytuł. Zamyka całość, jak prorocza *coda*, aluzja do legendy o Żydzie Wiecznym Tułaczem, zawarta w ostatnim dystychu ostatniego utworu tego radiowego przedstawienia, którym jest wiersz *Żydek* (z tomu *Słowa we krwi*).

²⁰ Tamże, s. 78.

²¹ Por. osobne studium dotyczące tego tekstu: K. Wyka, „Dusza z ciała wyleciała...”, [w:] *Literatura. Komparatystyka. Folklor...*, Warszawa 1968, s. 614–646.

Nie znajdziemy nigdy ciszy i przystani,
Żydzi śpiewający, Żydzi obłąkani...²²

Doskonałe aktorstwo, znakomite opracowanie muzyczne, ale nade wszystko adaptacja Iwony Smolki i czuwające nad całością oko reżysera Jana Warenycii przekształciły tę audycję, mogącą być prostą „składanką poetycką”, w tekst radiowy, który wpisuje się pełnoprawnie w nurt rozwoju polskiego słuchowiska, gdzie wprowadzie – jak pisała wybitna badaczka tego gatunku Sława Bardijewska – „istniała wielość nurtów, konwencji, poetyk [...] jednak zawsze przewagę miało słuchowisko literackie [...] oparte na słowie [...] często słuchowisko poetycko-metaforyczne” [podkr. moje – E.O.]²³.

Kolejną adaptacją według Tuwima, którą warto przedstawić, jest *Bal w Operze*: jeden z najwybitniejszych utworów Tuwima, pochodzący z późnego okresu jego twórczości (1936), zamykający ewolucję jego drogi twórczej. Michał Głowiński uważa, że *Bal w Operze* jest niewątpliwie kulminacyjnym momentem w rozwoju poetyckim Tuwima. Po napisaniu tego poematu – jak twierdzi krytyk – nie powstał już żaden utwór jemu równy²⁴. Autorowi nie udało się go opublikować w dwudziestoleciu międzywojennym oficjalnie. „Ostatecznie przed wojną ukazały się tylko fragmenty, ale *Bal...* krążył w odpisach, był czytany, recytował go sam Tuwim”²⁵.

W Polskim Radiu BIS pojawił się 12 października 2003 r. Adaptacji dokonano według scenariusza Renaty Gorczyńskiej; reżyserem tego przedsięwzięcia był Andrzej Strzelecki²⁶.

Słuchowisko kojarzy się z czymś awizualnym. Ten spektakl radiowy można było jednak (dosłownie!) obejrzeć w Studiu im. Lutosławskiego w Warszawie. Wystąpiły w nim same znakomitości: Ignacy Gogolewski, Marian Kociniak, Dorota Landowska, Piotr Machalica, Krzysztof Majchrzak i Wojciech Malajkat. Towarzyszył im chór artystów warszawskich i zespół muzyczny prowadzony przez Łukasza Borowicza.

Przeniesienie w sferę dźwięków tak kunsztownego i wybitnego dzieła, jakim jest *Bal w Operze*, było niełatwym zadaniem. Jak twierdzi Józef Mayen: „Przekładanie literatury drukowanej na audycję radiową wprowadzie rzadko wzbogaca utwór o pewne treści, ale rzadko uboży go też o inne,

²² J. Tuwim, *Wiersze wybrane*, s. 69.

²³ S. Bardijewska, *Bohater w polskim dramacie radiowym*, „Dialog” 1972, nr 7, s. 78–79.

²⁴ M. Głowiński, *Wstęp*, s. LVIII.

²⁵ J. Sawicka, „Filozofia słowa” Juliana Tuwima, Wrocław 1975, s. 112.

²⁶ O roli reżysera por. np. Z. Kopałko, *Reżyser o słuchowisku radiowym*, Warszawa 1966; Z. Narelli, *Słuchowisko – sztuka autonomiczna. Zapiski reżysera*, „Pamiętnik Teatralny” 1973, z. 3–4, s. 528–534.

najistotniejsze, wyrażalne tylko przez znaki literackie'²⁷. Odmiennego zdania jest, wspomniana już wcześniej, Alicja Helman, która stwierdza, iż „adaptacja zawsze niszczy oryginał”²⁸. Opinie krytyków radiowych są zresztą w tej kwestii podzielone. Nie ulega wątpliwości, że stopień zgodności adaptacji z oryginałem stanowi często kryterium oceny powstałego dzieła. „Stworzenie dobrej adaptacji wymaga od jej twórcy znacznej orientacji w teorii i socjologii literatury oraz przede wszystkim dużej pomysłowości. W zależności od stopnia ingerencji w tekst autorski mogą powstać adaptacje bliskie oryginału lub bardziej śmiałe, podejmujące próbę wyrażenia własnych pomysłów”²⁹. Warto przytoczyć w tym miejscu wypowiedź reżysera tego słuchowiska. Andrzej Strzelecki tak mówi o *Balu w Operze*:

To genialny tekst, który wytrzyma każdą próbę czasu. Nietrudno znaleźć w nim analogie do dzisiejszej rzeczywistości, ale jestem przekonany, że wszelkie zabiegi inscenizacyjne, które miałyby naprowadzać widza czy słuchacza na te tropy, byłyby barbarzyństwem. Wielkość Tuwima polega także na tym, że operuje zakodowanym systemem znaków i tylko od wrażliwości i wiedzy odbiorcy zależy, ile znaczeń uda mu się odczytać³⁰.

Strzelecki zdaje się tu trafnie odczytywać niewątpliwą już – z dzisiejszego punktu widzenia – fakt, iż tekst skierowany zasadniczo tylko przeciw środowisku elity sanacyjnej, stał się czymś znacznie większym. Stał się bowiem nie tylko obrazem życia społecznego całej międzywojennej Polski tych lat, lecz także wykreował wręcz wizję świata; zgodnie zresztą z tendencją lat trzydziestych w Polsce – wizję katastroficzną.

Wedle założenia reżysera, to słuchowisko miało być więc swoistą kopią oryginału, unikającą wszelkich dopowiedzeń, tymczasem przecież sam fakt bodaj głośniego odczytania dzieła literackiego na antenie już stanowi w istocie jego interpretację. Adaptacja bowiem „jest zawsze interpretacją, swoistym przekładem intersemiotycznym, [bo] dziełem wykonanym w innej materii”³¹.

Trzeba podkreślić, że Strzelecki wykorzystał pierwodruk utworu Tuwima. Tylko tam bowiem klamrę stanowi motto z *Objawień św. Jana* (Apoc. XII, XVIII, XIX, XXII), które w późniejszych wydaniach zostały pominięte³². Słuchowiska otwierają i zamykają fragmenty z Apokalipsy:

²⁷ J. Mayen, *Monolog i dialog radiowy*, „Dialog” 1961, nr 11, s. 134, por. też: tenże, *Radio a literatura*, Warszawa 1965.

²⁸ A. Helman, *Model adaptacji filmowej. Próba wprowadzenia w problematykę*, „Kino” 1979, nr 6, s. 30.

²⁹ M. Malejka, *Różne sposoby spojrzenia na słuchowisko na przykładzie przedstawień radiowych opartych na tekstach Michała Choromańskiego* (rkps – praca magisterska).

³⁰ A. Strzelecki, „Rzeczpospolita” 2003, nr 128.

³¹ E. Pleszkun-Olejniczakowa, *O funkcjonowaniu...*, s. 427.

³² Cyt. za: J. Stradecki, *Julian Tuwim. Twórczość. Bibliografia*, Warszawa 1959, s. 361.

I zrzucony jest smok wielki, wąż on starodawny, którego zowią diabłem i szatanem, który zwodzi wszystkich okrąg świata³³.

Katastroficzny nastrój potęguje tu również doskonale dobrana muzyka, której autorem jest Marcin Błażewicz. Zgodnie z lingwistyczną teorią słuchowiska, którą reprezentuje m.in. Barnouw, stanowi ona jeden z trzech elementów dzieła radiowego obok słowa i efektów dźwiękowych³⁴. „Efektom dźwiękowym wyznacza krytyk rolę komplementarną, wzbogacającą obraz świata przedstawionego lingwistycznie. Wskazuje rolę muzyki, która łączy sceny i nadaje im płynność, działając silnie na wyobraźnię słuchacza i wywołując obrazy”³⁵.

W *Balu w Operze* spełnia ona również rolę scenografii dźwiękowej. Zauważmy, że motto z *Objawień...* pojawia się na tle dźwięków organów. „Z rozpoczęciem akcji – przygotowań do Wielkiego Balu – zauważa Jadwiga Sawicka – narasta tempo zmian miejsc i ujęć, aż do końcowej katastrofy”³⁶. Muzyka zmienia się bowiem w kabaretową, staje się coraz szybsza, rytmiczna; dramatyzuje napięcie i „współdziała ze słowem, pogłębia jego sens i wzbogaca siłę wyrazu”³⁷. Sawicka zwraca dalej uwagę na cechy, które uwypukliło przedstawienie słuchowiskowe. „W partiach balu [przeważają] dźwięki jazzu, wściekle tempo zabawy, część balowa ma ostre zakończenia wersów”³⁸. Język jest silnie zdeformowany: porozerwane słowa, fragmenty wyrazów oddają szaleńcze tempo zabawy, przesyconej erotyzmem i panującym tam chaosem. Tempo staje się jednak wolniejsze w momentach opisu szarych ludzi i podmiejskich pejzaży. Zmienia się wtedy również język. W tej części poemat „jest sprozaizowany, komunikujący, z częstym wykorzystaniem gwary: «na sprzedaj», «tera rymbarbarum», «duża kupujom»”³⁹.

Zabieg przybiera formę groteski. W *Balu w Operze* bowiem wyzyskał poeta całe swe dotychczasowe doświadczenie satyryka, który – podkreślmy – nie moralizował, lecz zasadniczymi środkami swego języka poetyckiego,

³³ Ap. XII, 9, *Biblia to jest Księgi Starego i Nowego Testamentu*, przekł. J. Wujek, Lipsk 1898, s. 278.

³⁴ Por. E. Barnouw, *Jak pisać dla radia*, Warszawa 1958. Por. też S. Bardijewska, *Polska szkoła dramaturgii radiowej*, „Dialog” 1994, nr 4, s. 134–142; W. Legowicz, *Radio – ulotność słowa?*, Warszawa 1986; P. Stasiński, *Dramaturgia radiowa*, [w:] *Słownik literatury polskiej XX wieku*, Wrocław 1993, s. 217–223.

³⁵ E. Barnouw, dz. cyt., Por. też E. Pleszkun-Olejniczakowa, *Słowa, głosy, dźwięki w słuchowiskach radiowych*, [w:] *Język w komunikacji*, Łódź 2001, s. 54–60.

³⁶ J. Sawicka, „Filozofia słowa”..., s. 115.

³⁷ S. Bardijewska, *Nagie słowo...*, s. 59. Por. też E. Muza bez legendy. *Szkiecy o polskiej dramaturgii radiowej*, Warszawa 1978; E. Pleszkun-Olejniczakowa, *Intencje interpretacyjne wpisywane w słuchowiska za pomocą słów i dźwięków*, [w:] *Regulacyjna funkcja tekstów*, Łódź 2000, s. 363–370; *Ranga literacka słuchowiska*, „Dialog” 1960, nr 1, s. 156–157.

³⁸ J. Sawicka, „Filozofia słowa”..., s. 120.

³⁹ Tamże.

swej retorycznej poezji uczynił inwektywę, wyrazisty, niekiedy groteskowy obraz, wreszcie w pełni posłużył się swym mistrzostwem słowa, wyzyskał je znakomicie.

Musimy jednak pamiętać, iż *Bal...* korzysta też z doświadczeń lirycznych, owocujących głównie wykreowaniem bogatej, złożonej, dynamicznej, po prostu wielkiej wizji poetyckiej.

Wróćmy jednak do groteski czy – szerzej – satyry. Posługiwanie się słowem w tym dziele to nade wszystko, jak zauważa m.in. Głowiński, wspomniane już kontrasty czy groteskowe deformacje, ale także kalambury, łączenie języka potocznego z u d z i w n i a n y m, brzmiącym egzotycznie, często – już z założenia – zniekształconym.

Opisy balu i krajobrazów podmiejskich silnie ze sobą kontrastują. Noc balu staje się syntezą całej epoki. Trzeba bowiem zauważyć, że poniekąd cały poemat oparty jest na antytezach i kontrastach, hiperboli i grotesce. Żywa muzyka przeciwstawiona jest wolnym sekwencjom muzycznym, o s t r e brzmienia w partiach balowych skontrastowano z powolnym komentarzem czuwających tajniaków.

Groteskowa forma wyraźnie zarysowuje się również w siódmej części poematu, kiedy autor wymienia nazwy ulic, których nie ma na planie miasta.

Przez ul. Zdobywców,
Przez Annasza, Kaifasza;
Przez Siwą, przez Św. Tekli
I Proroka Ezdrasza [...] ⁴⁰.

Przyjrzyjmy się bliżej – za Sawicką – jednemu ze słów-kluczy, używanych w *Balu...*, tj. słowu ideolo. „Wydaje się, że i d e o l o można potraktować jako językowe wyzwanie wobec słów magicznych. Jest to produkt współczesnej cywilizacji, nowotwór językowy powstały z urwanego kawałka gazety” ⁴¹ – zauważa autorka „*Filozofii słowa*” Tuwima. Dalej badaczka zwraca uwagę na fakt, że na początku słowo to egzystuje gdzieś na uboczu, na peryferiach miasta. Potem widoczne jest już

[...] w kontekście wielkomiejskim, rośnie, olbrzymieje i łączy się na zasadzie absurdu z fragmentami innych słów:

ideolo
ideali
lafirindia,
W końcu wkracza w dzień codzienny szarego człowieka:
Płyne na czcionki drukarska farba:

⁴⁰ J. Tuwim, *Wiersze wybrane*, s. 232.

⁴¹ J. Sawicka, „*Filozofia słowa*”..., s. 130.

IDE

OLO „ile rabarbar?”

Mechanizm powtarzania i rozprzestrzeniania się dzięki prasie słów-haseł i słów-zaklęć jest widoczny⁴².

Tuwim w *Balu w Operze* okazał się mistrzem instrumentacji dźwiękowej i operowania słowem. Krytycy zwracają uwagę, że zaktualizował środki, wypracowane wcześniej w twórczości estradowej i satyrycznej; zapewne można też dostrzec elementy rodem z poetyki ekspresjonistycznej. Po raz pierwszy, zdaniem niektórych badaczy, tu właśnie programowo połączył lirykę i groteskę, satyrę i kabaret. W ten sposób powstał obraz niejednorodnej, niekoherentnej rzeczywistości⁴³. Rzeczywistość tę doskonale uchwycił również w słuchowisku Andrzej Strzelecki. Wszystkie wymienione cechy, z przemieszaniem i zatarciem granic gatunkowych, ze zhomogenizowanym obrazem zmiennych tonacji emocjonalnych na czele, znalazły się w tym audialnym przedstawieniu. Warto powiedzieć też kilka słów o interpretacji aktorów. W ich recytacji wyraźnie słychać przerzutnie, urywanie wyrazów, np.:

Roztańczeni diabli bio---!

Rąbią w ziemię [...]44.

Wyrazy rozbijane są na fragmenty, skądinąd zgodnie z wersyfikacją zastosowaną przez Tuwima, np.:

Am!

Ba!

Sado!

Rowie!45

Czasem recytacja zmienia się w tzw. melorecytację. Zabieg ten jest słyszalny tak w prezentowanym przez nas już wcześniej fragmencie, zaczynającym się od słów: „Ostro gra orkiestra-kiestra...”, jak i w części ósmej, gdy prezentacja obiegu pieniądza ukazuje, że wszystko jest do kupienia, zatem we fragmencie sugerującym zanik tradycyjnej hierarchii wartości na rzecz określenia ceny – i to ceny pojętej bardzo rynkowo. Od: „Z portmonetek, szuflad, kieszeni / Do kieszeni, szuflad, portmone-

⁴² Tamże, s. 127, 131.

⁴³ M. Głowiński podkreśla, iż – zgodnie z intencją poety – działy liryki i satyry nigdy nie były ściśle rozgraniczone, bowiem „pierwiastki właściwe wierszom satyrycznym przenikały do liryki (i odwrotnie)” (Wstęp, s. LV).

⁴⁴ J. Tuwim, *Wiersze wybrane*, s. 227.

⁴⁵ Tamże, s. 220, 228.

tek, [...]” do: „Buchające i schnące, znikające, rosnące / Zakrażyły diabelsko robaczywe pieniądze”⁴⁶.

Obok melorecytacji mamy w adaptacji do czynienia również z partiami śpiewanymi. Pojawiają się one w tej samej, czyli ósmej, części poematu, od w. 476 do w. 487, odgrywając rolę swoistego refrenu.

Melorecytacja, zmiana tempa recytacji, muzyka – wszystkie te elementy wzbogacają w sposób widoczny dzieło poety o nowe znaczenia lub uwypuklają już istniejące.

Wspominany wcześniej Barnouw wskazywał na wagę efektów dźwiękowych, które wchodziły w skład każdego niemal słuchowiska.

Efekty akustyczne pełnią w słuchowisku rolę równoważnika całości spostrzeżeniowo-zmysłowej, są radiowym odpowiednikiem wizualności. Ich celem jest współtworzenie ze słowem mówionym świata przedstawionego i sytuacji dramatycznej utworu lub ich dookreślenie⁴⁷.

W *Balu w Operze* owe efekty także kilkakrotnie się pojawiają. W części czwartej słychać np. odgłosy mlaskania, parskania, dzwonienie sztućców o talerze. Służy to audialnemu zilustrowaniu i emocjonalnemu spotęgowaniu znamiennej atmosfery, panującej w bufecie:

Przy bufecie – złopanina,
Parskanina, mlaskanina,
Burban z młodym Rastakowskim
Serpentyne flaków wcina⁴⁸.

Inne dźwięki rozpoczynają część piątą i szóstą poematu. Są to odgłosy bijącego na ratuszu zegara, który wybija raz godzinę drugą, raz trzecią.

Na ratuszu bije druga,
Na tajniaka tajniak mruga [...]
Już z ratusza bije trzecia,
Senne pola dreszcz obleciał,
Dzień się rodzi⁴⁹.

Zabieg ten ma zresztą długą historię funkcjonowania na antenie. Już w roku 1935, w słuchowisku Jerzego Szaniawskiego *Zegarek*, „w tle akcji pojawia się efekt dźwiękowy tykających zegarków, efekt, który w teatrze byłby nużący, a tu okazuje się niezbędny, pobudzając wyobraźnię słuchaczy

⁴⁶ Tamże, s. 235–236.

⁴⁷ S. B a r d i j e w s k a, *Nagie słowo...*, s. 60. Wiele cennych uwag na temat roli dźwięków można znaleźć również w książce M. K a z i o w a, *O dziele radiowym...*

⁴⁸ J. T u w i m, *Wiersze wybrane*, s. 226.

⁴⁹ Tamże, s. 228–229.

i przypominając im o miejscu akcji”⁵⁰. W słuchowisku reżyserowanym przez Strzeleckiego pełni podobną funkcję: wskazuje jedno z miejsc, w którym toczy się akcja poematu i w pewnym sensie określa czas.

Rekapitułując, stwierdzić należy, że słuchowisko Andrzeja Strzeleckiego nie jest zwyczajnym odczytaniem poematu w radiu. Wprawdzie już sam fakt odczytania wprowadza pewne elementy interpretacji, a co dopiero w sytuacji, gdy słowa wzbogaca zróżnicowana emocjonalnie muzyka i efekty akustyczne. Warto zauważyć, że w tym szczególnym przypadku muzyka odgrywała zresztą liczne i ważne role: tworzyła scenografię dźwiękową, współdziałała ze słowem, stanowiła przerywnik między poszczególnymi częściami utworu, dramatyzowała napięcie, wyznaczała rytm utworu i w końcu stanowiła jego ramę⁵¹ (przypominamy, iż muzyka organowa towarzyszyła mottu).

Reżyser dokonał też niewielkich zmian w strukturze poematu: do w. 515 tekst pozostaje bez zmian, wycięty został natomiast fragment części dziesiątej do w. 551. Pojawia się on jednak, choć nie w całości, po w. 688: „Takie małe, małe, słodkie IDEOLO!”⁵², jednak w wersji śpiewanej. Zakończenie słuchowiska jest zgodne z oryginałem. Klamrę stanowi zatem fragment z *Objawienia św. Jana*.

⁵⁰ E. Pleszkun-Olejniczakowa, *Słuchowiska Polskiego Radia...*, s. 205.

⁵¹ Por. S. Bardijewska, *Nagie słowo...*, s. 59.

⁵² J. Tuwim, *Wiersze wybrane*, s. 243.

Anna Kuligowska-Korzeniewska

**Roch Pekieński w Różowym Słoniu
– estradowe wystąpienia Juliana Tuwima w Łodzi
podczas Wielkiej Wojny**

Gdzie debiutował Tuwim?

Jak dotąd, żadnemu z licznych biografów i bibliografów Juliana Tuwima nie udało się wskazać dokładnej daty i miejsca debiutu estradowego tego największego przecież w Polsce autora sztuki kabaretowej. Wprawdzie Władysław Andrzej Kempa, uzupełniając fundamentalną pracę Janusza Stradeckiego (*Julian Tuwim. Bibliografia*, Warszawa 1959), podał w roku 1966, iż dzięki „systematycznemu przeglądowi” gazet łódzkich z lat 1914–1918 odkrył tytuł i datę pierwszego widowiska rewiowego Tuwima (*Mr Pipkins z Chicago w redakcji łódzkiego „Herolda”*, 15 V 1915, łódzki Teatr Nowości), ale nie usunęło to wszystkich wątpliwości. Kempa nie zweryfikował bowiem opublikowanych zaraz po śmierci poety wspomnień, które w innym teatrze niż wspomniane Nowości lokowały prymicje kabaretowe Tuwima. Nie skorygował także ustaleń Tadeusza Januszewskiego, który w znanym artykule *Tuwima droga przez teatr* (1964) stwierdził: „Już w roku 1915 kierował w Łodzi teatrykiem literackim «Bi-Ba-Bo». Tam prezentowano jego utwory kabaretowe, «a pierwsza rewia wystawiona była w Łodzi na jakiejś zaimprovizowanej scenie w Parku Staszycy na Dzielnej» (Irena Tuwim)”¹.

Sięgamy zatem do wspomnień. Starszy od poety o siedem lat dziennikarz Stanisław Chruszczewski, w czasie wojny redaktor „Nowego Kuriera Łódzkiego”, opisał, jak zawarł znajomość z siedemnastoletnim gimnazjalistą. Przysłany przez matkę, Adelę Tuwimową, do redakcji przy ulicy Zachodniej 37, młody poeta przyniósł swoje pierwsze wiersze. Zrobiły one na Chruszczewskim tak „wielkie wrażenie”, że zaprotegował Tuwima właścicielowi pisma, Stanisławowi Książkowi. 14 stycznia 1915 „Nowy Kurier Łódzki” wydrukował, podpisany kryptonimem (j.), wiersz *Krwawy chleb* (utwór ten Tuwim włączył do swego debiutanckiego tomu *Czyhanie na Boga*, 1918). Tak oto

¹ W. A. Kempa, *Tuwimiana łódzkie (Szkic bibliograficzno-literacki)*, „Prace Polonistyczne” 1966, s. 128–139; T. Januszewski, *Tuwima droga przez teatr*, „Dialog” 1964, nr 8, s. 116.

zaczęła się stała współpraca „ucznia miejscowego gimnazjum filologicznego” z „Nowym Kurierem Łódzkim”. „Nowe prace Tuwima – wspominał Chruszczewski – sypały się teraz jak z rogu obfitości”. „Uptynnienie” honorarium odbywało się w cukierni Komara (przy zbiegu ulic Piotrkowskiej i Benedykta – dziś 6 Sierpnia) w towarzystwie jego protektora oraz innych przyjaciół Tuwima: Stanisława Hurwicza i Andrzeja Nullusa.

Chruszczewski nie pominął także debiutu scenicznego Tuwima:

Jeszcze w 1915 roku w ogródku „Urania” przy ulicy Cegielnianej wystawił on pierwszą swą rewię. Szydził w niej z fabrykantów, kamieniczników i innych dorobkiewiczów. Rewia cieszyła się powodzeniem, przychodzili na nią również i fabrykanci, kamienicznicy, uważając, że Tuwim chłoszcze biczem satyry ich konkurentów... „Styszysz, Kuperman, to do ciebie pite, a nie do mnie, bo kto podwyższył komorne, ty czy ja?”²

Chruszczewski podał również nazwiska wykonawców „skeczów Tuwima w tym czasie”: Aleksandra Szarkowskiego, Stefana Szoslanda, Jerzego Woskowskiego, Seweryna Michałowskiego, Józefa Ursteina (Pikusia), Janiny (Józefy) Borowskiej, Karola Hanusza. Jak wiadomo, troje z nich (Urstein, Borowska, Hanusz) weszło do historii polskiego kabaretu.

Z kolei młodsza o pięć lat od brata Irena Tuwim wspominała:

Nie da się ustalić, kiedy Julek – bywalec teatrzyków i nadsceńek przedzierzgnął się w autora, jak to się stało i dlaczego. Skłonność do gier słownych, żartów i parodii rozwijała się w nim coraz wyraźniej. Nie da się również ustalić, co było jego pierwszym utworem satyrycznym. Wiem tylko, że pierwsze pozycje kabaretowe Julka dały się słyszeć ze scenki łódzkiego Bi-ba-bo, teatrzyku miniatur, a pierwsza rewia wystawiona była w Łodzi na jakiejś zaimprovizowanej scenie w Parku Staszica na Dzielnej. Rewia była dowcipna, wesola i żywa muzycznie³.

Ogródek Urania, kabaret Bi-Ba-Bo, teatrzyk miniatur, Park Staszica oraz Teatr Nowości – oto wskazywane najczęściej miejsca debiutu kabaretowego Tuwima. Kolejność tych miejsc Janusz Stradecki uporządkował jak następuje:

1915

Debiutuje w roli „technika” literackiego, występując jako autor tekstów kabaretowych na zaimprovizowanej scenie w Parku Staszica w Łodzi. Następnie nawiązuje stałą współpracę z łódzkim kabaretem Bi-Ba-Bo. Dorywczo współpracuje również z innymi kabaretami łódzkimi, m.in. z teatrzykiem Urania i kabaretem Nowości, w którym 22 V wystawia rewię pt. *Mr. Pipkins z Chicago w redakcji łódzkiego „Herolda”* (pod pseudonimem Roch Pekieński)⁴.

² Stan. Ch. [Stanisław Chruszczewski], *Plusquamperfectum. Opowiadanie starego łódzianina o Julianie Tuwimie*, „Łódzki Ekspres Ilustrowany” 1955, nr 8, przedruk w: *Wspomnienia o Julianie Tuwimie*, red. W. Jedlicka, M. Toporowski, Warszawa 1963, s. 50–53.

³ I. Tuwim, *Jak się zaczął kabaret?* (*Ze wspomnień o Tuwimie*), [w:] *Kabaret* (Program Teatru Syrena), Warszawa 1960.

⁴ J. Stradecki, *Kalendarium życia i twórczości Juliana Tuwima*, [w:] J. Tuwim, *Wiersze I*, oprac. A. Kowalczykowa, Warszawa 1986, s. 126.

W ostatniej biografii Tuwima (z roku 2004, w popularnej serii „A to Polska właśnie”) te różne przekazy zostały skompilowane następująco:

Zaczęło się od potajemnych, bo niedozwolonych przez szkolne władze, wizyt w kabaretach, po których wyśpiewywał zbulwersowanym rodzicom zapamiętane refreny. Szybko jednak okazało się, że to za mało. Nawiązał współpracę z kabaretem Bi-Ba-Bo, właśnie uruchomionym w hotelu Savoy [...].

W podpisie pod fotografią hotelu biografista (Mariusz Urbanek) podał, że współpracę z tym kabaretem Tuwim podjął w roku 1915. Dalej zaś informował:

W 1915 r. teatrzyk Urania wystawił w swoim ogródku rewię Rocha Pekińskiego. Spektakl, w którym występowali najlepsi wówczas w Łodzi aktorzy kabaretowi, był dość rewolucyjny. Tuwim „szydził z fabrykantów, kamieniczników i innych dorobkiewiczów”, którzy mimo to kupowali bilety, przekonani, że satyra godzi wyłącznie w ich konkurentów. „Słyszysz, Kuperman, to do ciebie pite, bo kto podwyższył komorne, ty czy ja?” – wspominał komentarze lodzermenszów Stanisław Kempner [Chruszczewski]. [...] Młody autor stawał się coraz bardziej popularny. Dla kabaretu Nowości Roch Pekiński napisał rewię *Mr Pipkins w redakcji łódzkiego „Herolda”*, [...] a dla warszawskiego teatrzyku rewiewego Czarny Kot, z którym po przeprowadzce do Warszawy połączyło się Bi-Ba-Bo, adaptował na scenę felietony rosyjskiego satyryka Arkadija Awerczenki⁵.

Niestety, sam Tuwim nie ułatwia rozwiązania zagadki swego kabaretowego debiutu. W jubileuszowych wspomnieniach *Nauka szkolna i zainteresowania pozaszkolne (1936–1911 XXV)*, ogłoszonych w roku 1936 na łamach „Wiadomości Literackich”, opisuje wprawdzie łódzkie „rozrywki, widowiska”, ale ogranicza się do wizyt we „wspaniałym” teatrze Aleksandra Zelwerowicza i Andrzeja Mielewskiego oraz do kilku kin, w tym także do Uranii⁶. Od niej zatem należy zacząć przegląd miejsc ewentualnego debiutu Tuwima.

Urania

O Uranii przy Cegielnianej 34 Irena Tuwim napisała, że „należała do niejakiego pana Junod, Szwajcara z pochodzenia, ojca Eugeniusza Bodo. Julek był częstym bywalcem Uranii, co wywoływało wyraźną dezaprobatę rodziców. Piosenka produkowana przez Julka na domowy użytek «A po co

⁵ M. Urbanek, *Tuwim*, Wrocław 2004, s. 27–28.

⁶ J. Tuwim, *Nauka szkolna i zainteresowania pozaszkolne (1936–1911 - XXV)*, „Wiadomości Literackie” 1936, nr 9, przedruk w: tenże, *Tam zostałem. Wspomnienia młodości*, oprac. T. Januszewski, Warszawa 2003, s. 58–60.

zaraz wszystko wiedzieć, w pewnych razach milczy się» – szlagier o nieco dwuznacznych aluzjach, budził zgorszenie rodziców⁷.

Teodor Jounod (Junod) już w roku 1903 przy ulicy Piotrkowskiej 17 uruchomił „iluzjon”, do którego „oczywiście” Tuwim uczęszczał. Po latach poeta sporządził sugestywny opis tej „ponurej izby bez podłogi”, z drewnianymi ławkami, gdzie „na płótno wjeżdża szary, wibrujący w deszczu migań parowóz”. Młodego widza bardziej niż „seans filmowy” ekscytował wszakże występ kuplecisty, który pojawiał się na estradzie i śpiewał: „Przyjechałem tu do Łodzi, / By na harfie grać”. Refren tej piosenki „Serwus, Brzezina, jak się, bracie, masz?”, na który publiczność „wyła z zachwytu”, „Julek – jak zaświadczała Irena – z werwą wyśpiewywał i potem, przez całe lata rzewnie i ze śmiechem go wspominał”⁸.

Właśnie występy typu kabaretowego czy cyrkowego były specjalnością p. Jounoda. W szybkim czasie zdobył w tej branży przodującą pozycję w Łodzi. W listopadzie 1906 r. właściciel nazwał swe przedsiębiorstwo «Teatr Iluzji Urania»⁹. Hanna Krajewska, badaczka życia filmowego w Łodzi, tak zreferowała dalszą działalność Jounoda:

W 1907 r. zbudował na rogu Piotrkowskiej i Cegielnianej (Jaracza) budynek kabaretu – variétés, w którego programie pokazy filmowe „The American Bioscop” zajmowały ważne miejsce, choć były nadal dodatkiem po występach artystycznych. Nowy gmach nazywał się tak jak poprzednio kino: „Urania”. Był to budynek jednopiętrowy, który ze wschodniej strony przylegał do szczytowej ściany sąsiedniego domu, a frontem wychodził na ul. Cegielnianą; [...]. Lokal liczył 250 miejsc (razem z galerią, na której były miejsca stojące). [...] Ta część Piotrkowskiej – dodała Krajewska – nie zaliczała się do najelegantszej dzielnicy miasta; najczęściej odwiedzana była przez ludność żydowską⁹.

W końcu 1913 r. zagościł w Uranii (aż do czerwca 1914) Teatr Miniature z Warszawy, który dawał przedstawienia dwa razy dziennie, o 8 i 10 wieczorem, a w niedzielę nawet cztery razy. Na pierwszy występ złożyły się: farsa *Tu wyrrywają zęby bez bólu*, operetka *Kawał nieboszczyka* Jerzego Boczkowskiego i Stefana Kiedrzyńskiego oraz część „koncertowo-kabaretowa”. Program zmieniał się co sobotę. Jego atrakcją były popisy głośnych artystów stołecznych: Adolfiny Zimajer (Pawłowa w *Kawalerze marcowym* Blizińskiego oraz wykonawczyni piosenki *Jak kocha stara panna*), Józefy Borowskiej, Tadeusza Wołowskiego, Wincentego Rapackiego – syna, Alfreda Lubelskiego. Ogromną popularność zdobył Wacław Kaliciński jako tańczący i śpiewający Góral z Zakopanego. Za najlepszy program uznano *Maks-Linderomanie* Władysława Jastrzębca-Zalewskiego, w której Jan Sierpiński

⁷ I. Tuwim, dz. cyt.

⁸ J. Tuwim, *Nauka szkolna...*, s. 59–60; I. Tuwim, dz. cyt.

⁹ H. Krajewska, *Życie filmowe Łodzi w latach 1896–1939*, Warszawa–Łódź 1992, s. 33, 48.

w roli słynnego komika filmowego tańczył brazylijskie tango. O części kabaretowej *Miniature* pisano, że „aczkolwiek nie odznacza się skromnością, utrzymana jest w dobrym tonie”¹⁰.

Kolejne dyrekcje Uranii w lipcu 1914 (Jana Pilawy-Czesławskiego oraz Stefana Szoslanda) miały typowo ogródkowy charakter i nie wzbudziły większego zainteresowania prasy. W trakcie walk o Łódź kilka przedstawień dramatycznych dał tu zespół pod dyrekcją W. Motylewskiego (25 X – 8 XI 1914), zaś z początkiem 1915 r. znów zaczął działać Teatr *Miniature*. O wieczorach w dniach 30 i 31 stycznia napisano: „starannie dobrany program i wykonanie bez zarzutu. [...] Teatr, jak zwykle, wypełniony po brzegi”. Na 2 lutego zapowiedziano operetkę *Wesoły nieboszczyk* Kiedrzyńskiego i *Gramatykę* Stanisława Koźmiana oraz „nowy repertuar koncertowo-kabaretowy”, zaś 6 lutego odbył się benefis reżysera Janicza, który „w krótkim czasie potrafił sobie zdobyć sympatię publiczności”. Spośród wykonawców padły nazwiska Marii Mirskiej oraz Jaroszewskiej i Bronieckiego w „aktualnym duecie dziadowskim”¹¹.

Po dwu tygodniach (16 II 1915) Urania zmieniła „całkowicie swój charakter, przeistaczając się w kino-*variété*, gdzie oprócz obrazów kinematograficznych odbywać się też mają i oddzielne produkcje sceniczne”. Program kinematograficzny zapowiadał „*Wojnę europejską* na froncie wschodnim i zachodnim oraz *Tancerkę cyrkową*, dramat w 5-ciu częściach”. Uzupełniali je: W. Wronowski „Hum.[orysta] pol.[ski] z własnym repertuarem”, „Manoli – tancerka węgierska” i „Sedie Bernhardt, niemiecka śpiewaczka operowa z wiedeńskiego Apollo”¹².

4 kwietnia 1915 w tym samym miejscu rozpoczęły się „widowiska o repertuarze dla scen *Miniature*”. Tego dnia wystawiono operetkę *Skarb za kominem* Cyryla Danielewskiego i komedię *W zielonym gaju* Zygmunta Przybylskiego. Do tych i kolejnych jednoaktowych utworów (*Mąż pod stołem* Stanisława Dobrzańskiego, *Student w spódnicy* Henryka Morozowicza, *Ach, to Zakopane* Adolfa Wallek-Walewskiego, *Antkowe wesele* Przybylskiego i in.) dodawano „wdzięczną wiązanek”, złożoną z pieśni, piosenek, deklamacji i satyr. Występowali w tych „popisach solowych”: Seweryn Michałowski – „niewyczerpany w monologach własnego pomysłu, opartych na tematach lokalnych” oraz „wesołe trio paskarzy: p. [Antonina] Burska oraz pp. [Kazimierz] Woźniak i Lwowski”. Woźniak popisywał się również „w swym sympatycznym repertuarze momusowym”¹³.

¹⁰ (Aus.), *Teatr „Miniature”*, „Nowa Gazeta Łódzka” 1914, nr 6; zob. A. Kuligowska-Korzeniewska, *Scena obiecana. Teatr polski w Łodzi 1844–1918*, Łódź 1995, s. 207.

¹¹ *Teatr Miniature*, „Nowy Kurier Łódzki” 1915, nr 20, 21.

¹² „Nowy Kurier Łódzki” 1915, nr 45, 46.

¹³ „Nowy Kurier Łódzki” 1915, nr 92; „Gazeta Łódzka” 1915, nr 90, 128.

Niektórzy z tych artystów, łącznie z ówczesnym kierownikiem Miniature Stefanem Szoslandem oraz jego żoną Marią (tancerką i aktorką), znajdują się w kabarecie Bi-Ba-Bo, po wznowieniu przez niego działalności na jesieni 1915. Wcześniej spotkają się z Tuwimem w końcu maja 1915, kiedy do Miniature zostanie przeniesiona z Teatru Nowości jego rewia *Mr. Pipkins z Chicago w redakcji łódzkiego „Herolda”*.

Bi-Ba-Bo

Tuwim łączony jest zawsze z Bi-Ba-Bo¹⁴. Historia tego kabaretu, opisana przez Janusza Dunina, ma swój początek w „Reducie Śmiechu”. „Śmiech” był pierwszym tygodnikiem humorystyczno-satyrycznym w Łodzi. Utrzymał się niespodziewanie długo: od 26 października 1912 do wybuchu wojny. To właśnie redaktorzy i rysownicy „Śmiechu” (Konrad Tom, Henryk Frenkiel, Artur Szyk, Wacław Przybylski, M. Haneman, Janusz Ihar) stworzyli pierwszy w Łodzi „kabaret artystyczny”. 24 stycznia 1914 w restauracji hotelu Savoy przy ulicy Krótkiej 6 (obecnie Romualda Traugutta) odbyła się „Reduta Śmiechu” z udziałem „najwybitniejszych przedstawicielek i przedstawicieli miejscowej cyganerii literacko-artystycznej”. W programie „Reduty” znalazły się m.in. skecze o tematyce lokalnej: *Antoś Majcherek w redakcji „Śmiechu”, Król bawelniany, Co kosztuje Łódź?* Dekoracje w modnym stylu były wykonane – jak głosił afisz – przez „futurystów, konfiturystów, kubistów i konkubistów”¹⁵.

Ta karnawałowa zabawa towarzyska, przyjęta entuzjastycznie, przerodziła się – także w tym samym miejscu (Savoy) – w kabaret Bi-Ba-Bo, który istniał od 1 marca do 3 maja 1914. Kierował nim dawny konferansjer Momusa, Stefan Bolesta. Sprowadził go redaktor „Śmiechu” – poprzednio także aktor Momusa – Konrad Tom, który zapowiadał, że oto narodziła się „pierwsza w Łodzi wolna scenka, z której rozlegać się będzie wytworna, smętna lub figlarna piosenka, złośliwy kuplet, lokalna revue itp.” Owe „lokalne revues” pisali: Frenkiel, pseud. Lari-Fari (*Geniusz Łodzi*), Ihar i Bolesta (*Łodzianie w Berlinie*), Tom, pseud. Oncle Thom (*Na falach Łódki*) i inni. Wśród wykonawców, obok Bolesty i Toma, znaleźli się – także związani z Momusem – Borowska, Czesław Kaden z żoną Carmen de Roche, ponadto Urstein, Ludwik Lawiński oraz miejscowi artyści z Teatru

¹⁴ Zob. R. M. Groński, *Jak w przedwojennym kabarecie*, Warszawa 1987, s. 68; I. Kiec, *W kabarecie*, Wrocław 2004, s. 36.

¹⁵ *Wieczór „Śmiechu”*, „Nowa Gazeta Łódzka” 1914, nr 21; J. Dunin, *W Bi-Ba-Bo i gdzie indziej*, Łódź 1966, s. 67.

Miniature. Bezustannie zresztą porównywano Bi-Ba-Bo z Momusem, na korzyść łódzkiego kabaretu: „bo nie przeładowany zbyt literackim nastrojem, a pełny szczerego humoru, nieraz ostrej satyry, podanej w subtelny dowcipie”. Nie była to tylko protekcyjna opinia „Nowej Gazety Łódzkiej”, gdyż również Leo Belmont wysoko umieścił Bi-Ba-Bo w artystycznej skali: „Mała sztuka ueberbrettłów (nadsceńek) niemieckich i wolnych scenek paryskich wywalczyła sobie prawo obywatelstwa na zachodzie. Miło jest widzieć u nas teatrzyk w tymże rodzaju, który stoi na poziomie europejskim. Takim jest Bi-Ba-Bo!”¹⁶

Znawcy wczesnej twórczości Tuwima (Januszewski, Dunin, Kempa) podkreślają, że właśnie w kręgu „Śmiechu” i Bi-Ba-Bo dojrzewał talent satyryczny młodego poety. Nadto sugerują, że Tuwim był nie tylko czytelnikiem „Śmiechu” i widzem Bi-Ba-Bo, ale mógł również – choćby przez zaprzyjaźnionego z nim rysownika i karykaturzystę Artura Szyka – dostarczać do kabaretu i anonimowo (był jeszcze uczniem!) drukować w „Śmiechu” teksty swych pierwszych skeczy.

Wiosną 1914 r., a więc równocześnie z powstaniem Bi-Ba-Bo, ukazała się jednodniówka pod kierunkiem literackim Andrzeja Nullusa pt. „Życie Łódzkie”. Nullus (wł. Eliazs From) umieścił tu dwa utwory swego o rok młodszego przyjaciela: *Panny* i *Żle* (pod pseudonimem Rocha Pekieńskiego). Nie wiadomo jednak, czy te modernistyczne wiersze przeznaczone były tylko do lektury czy też do wykonania scenicznego. Nie ma również pewności, czy Tuwim oddał do kabaretu *Piosenkę ulicznicy*, którą wpisał do zeszytu swych wierszy z lat 1911–1914¹⁷.

Park Staszica

W tym istniejącym do dziś parku (przy ulicy Dzielnej 60, obecnie Gabriela Narutowicza 70/72) w roku 1912 otwarto Wielką Wystawę Rzemieślniczo-Przemysłową i wtedy też zbudowano muszlę koncertową „o lekkiej, drewnianej konstrukcji”. Na czas wystawy przenieśli się tu z Uranii aktorzy Teatru Miniature, dający – na podstawie umowy podpisanej przez Jounoda – przedstawienia „variété”¹⁸. W parkowej muszli odbywały się głównie koncerty, najczęściej w wykonaniu Łódzkiej Orkiestry Symfonicznej, choć

¹⁶ Onclé Thom [Konrad Tom], *Bi-Ba-Bo*, „Nowa Gazeta Łódzka” 1914, nr 49; J. Dunin, *dz. cyt.*, s. 68–69.

¹⁷ Zob. K. Ratajska, *Kraj młodości szczęśliwy. Śladami Juliana Tuwima po Łodzi i Inowłodzu*, Łódź 2002, s. 51–54; A. Kempa, *Łódź w twórczości Tuwima*, „Miscellanea Łódzkie” 1984, z. 5.

¹⁸ *Parki Łodzi*, red. J. Mowszowicz, Łódź 1962, s. 133; W. Pawlak, *Minionych zabaw czar czyli czas wolny i rozrywka w dawnej Łodzi*, Łódź 2001, s. 75.

sporadycznie pojawiali się także aktorzy, np. z Teatru Polskiego pod dyрекcją Ludwika Szejera (11 VII i 8 VIII 1915)¹⁹.

Niestety, prasa łódzka nie pozwala potwierdzić słów Ireny Tuwim, że pierwsza rewia pióra jej brata „wystawiona była w Łodzi na jakiejś zaimprovizowanej scenie w Parku Staszycy”. Raczej wolno sądzić, że ta „dowcipna, wesola i żywa muzycznie”²⁰ rewia miała premierę w nieistniejącym dziś ogrodzie Corso, przy ulicy Konstantynowskiej 16 (obecnie Legionów).

Na wspomnienie Ireny Tuwim powołał się niedawno Tadeusz Stępień, autor książki *Kabaret Juliana Tuwima*, który stwierdził: „Pierwsza rewia współautorstwa Tuwima [...] wystawiona była w 1914 roku w Łodzi na zaimprovizowanej scenie w Parku Staszica”²¹. Roku 1914 dotąd nikt nie podawał, podobnie jak nikt nie użył określenia „współautorstwo”.

Jak się jednak okaże, zwłaszcza w tym drugim wypadku, nie jest to trop fałszywy.

Różowy Słoń w Scali

W połowie kwietnia 1915 „Nowy Kurier Łódzki” w artykule pt. *Różowy Słoń* zapowiadał na dzień 20 t.m. w Teatrze Scala przy ulicy Cegielnianej 18 (obecnie Teatr Nowy przy ulicy Więckowskiego 15) „wieczór revues, żywego słowa i pieśni, pod reżyserią i kierunkiem literackim Andrzeja Nullusa”. *Różowy Słoń* miał być odegrany na cel dobroczynny:

Na program złożą się satyry, piosenki, wiersze, aktualia etc., oraz dialog maskaradowy Kazimierza Wroczyńskiego pt. „U szczytu” i sketch fantastyczny Henryka Zimmermana pt. „Aleksander Wielki”.

Udział w rzezonym wieczorze biorą panie: Zofia Sławińska i Alina Kaliszówna (śpiew) oraz panowie: Józef Machalski, Witold Witowski, Al.[eksander] Olędzki i T.[adeusz] Tadwin.

„Różowy Słoń” skompletowany został z utworów St. Miłaszewskiego, Mayola, K. Toma, Remigiusza Kwiatkowskiego, W. Rapackiego – syna, Rocha Pekieńskiego i Andrzeja Nullusa.

Miłym urozmaicheniem programu będą tańce solowe, układu p. F. Kozłowskiego – „Valse chaloupée” i „Tango hippique”²².

„Gazeta Łódzka” uzupełniła te zapowiedzi o ważne szczegóły:

Wieczór rozpocznie „Prolog” pióra A. Nullusa oraz cały szereg utworów lżejszych kabaretowych, utrzymanych na poziomie literackim i wykwinnych²³.

¹⁹ A. Kuligowska-Korzeniewska, *dz. cyt.*, s. 284.

²⁰ I. Tuwim, *dz. cyt.*

²¹ T. Stępień, *Kabaret Juliana Tuwima*, Katowice 1989, s. 6.

²² *Różowy Słoń*, „Nowy Kurier Łódzki” 1915, nr 102 (podkr. A.K.-K.).

²³ *Różowy Słoń*, „Gazeta Łódzka” 1915, nr 89.

W kilka dni później donoszono z satysfakcją, że „Koncert – kabaret dobroczynny «Różowy Słoń» [...] obudził znaczne zainteresowanie w mieście naszym i zapowiada się obiecująco”:

Program, utrzymany w tonie wykwinnym, stoi na wysokim poziomie literackim i będzie urozmaicheniem sezonu bieżącego, wskrzeszając charakterem swych produkcji miłą i kulturalną tradycję „Zielonego Balonika”, „Momusa” i „Bi-Ba-Bo”.

Utwory, wypełniające „Różowego Słonia”, nieznane są publiczności naszej i składają się przeważnie z lekkiej i aktualnej kabaretiany *ad hoc* napisanej przez Rocha Pekińskiego i Andrzeja Nullusa²⁴.

„Kabaretianę” tę anonsowano jeszcze kilkakrotnie jako główną atrakcję nadchodzącego wieczoru:

Część aktualną opracowali Roch Pekiński i Andrzej Nullus, nic więc dziwnego, że niejeden łodzianin pójdzie na Różowego Słonia z tremą i drżeniem, by ujrzeć swą sylwetkę odbitą w lustrze satyry i drwiny kabaretowej²⁵.

W recenzji z tej „fantazyjnie zainspirowanej estrady” nazwisko Rocha Pekińskiego czyli Juliana Tuwima – niestety – nie padło. Dziennikarz (Stanisław Bal) dziękował przede wszystkim inicjatorowi i reżyserowi wieczoru, że „szlachetnemu zwierzęciu przypiął skrzydła, które niejednokrotnie unosiły go ponad cuchnące bagno naszego zaścianka z jego miniaturowym światopoglądem”.

I dobrze! Przecież to tylko „Różowy Słoń”!

Oto idea wieczoru, którą w zupełności p. Nullusowi udało się osiągnąć.

Że tam dowcip sprzęgł się z samym rymem – to znaczy z samym srebrno-filigranowym druckiem wyrazów i przeto był nieco cienki i zwijalny, jak nić – to rzecz nieunikniona, zwłaszcza w różnych „ueberbrettlach” podobnych do „Różowego Słonia”, gdzie wszystko lśni urękawicznione w świecącym cylindrze i gładko uczesanych włosach z równiutkim przedziałem jako najpewniejsze i najskuteczniejsze *n o l i m e n t a g o r e*... Gdzie nieco z melanholii, trochę tragizmu i podobnych minorów, czasem zabawa damasceńsko-sztyletowa, gdzie dowcip tkwi w rymie błyskotliwym zawrotnym, gdzie ukazuje się oblicze młodych jeszcze, lecz wiele już obiecujących dusz poetyckich²⁶.

Wolno się domyslać, że jedną z takich „obiecujących dusz poetyckich” był Julian Tuwim, współautor rewii, której tytułu nie podano. Czy to był właśnie ten utwór, który – jak zapamiętał Chruszczewski – „chłoszcze biczem satyry” fabrykantów i kamieniczników? Z pewnością był to pierwszy występ kabaretowy Tuwima, potwierdzony przez ówczesną prasę. Że rewię w Różowym Słoniu stworzył z Nullusem, nie powinno dziwić. Świadectwem

²⁴ *Różowy Słoń*, „Nowy Kurier Łódzki” 1915, nr 104.

²⁵ *Różowy Słoń*, „Nowy Kurier Łódzki” 1915, nr 106.

²⁶ S.B. [Stanisław Bal], *Teatr i sztuka*, „Nowy Kurier Łódzki” 1915, nr 108.



TEATR

Ziegelstrasse Nr 18.

SCALA

TEATR

Cegielniania Nr 18.



Dienstag, d. 20. April 1915.

Grosse Wohltätigkeits Vorstellung

unter der Benennung:

„ROTER ELEPHANT“

PROLOG
v. A. Saito.

„AM GIPFEL“
v. E. Weitzsaeck.

„ALEXANDER der GROSSE“
Inszeniert von H. Zimmermann.

Lieder, Tänze und satirische Vorträge.

Näheres in den Programmen.

≡

Bücher sind im Vertriebspunkt an der Kasse gratis gegen
Bettre nachzusenden, wenn Buchstücken zu haben.

≡

Anfang um 8: Uhr Nachm.

Na cel dobroczynny ≡ **Wtorek, d. 20 kwietnia r. b.**

„RÓŻOWY SŁOŃ“

wieczór revue, żywego słowa i pieśni,

pod reżyserją i kierownictwem ANDRZEJA NULLUSA

z łask. współudź. pan **Zofji Sławinskiej i Aliny Kaliszówny** oraz panów **Józefa Machalskiego, Witolda Witowskiego, Aleksandra Oledzkiego, Tadeusza Tadwina i in.**

PROLOG
inszen. ANDRZEJ NULLUS

„U SZCZYTU“
inszen. ANDRZEJ NULLUS

**„ALEKSANDER
WIELKI“**
satyra historyczna H. Zimmermanna w przekł. A. N.

oraz inne charakterystyczne układy p. f. **KOZŁOWSKIEGO „Valse Chaloupée” i „Tango Hippique”**

Wszystkie bilety wypożyczalnia ul. Chładowskiego w Rzeszowie oraz: A. Tama, „Majka, Płota Salwskiego, Rana, Kwiatkowski, Kucha, Polakowski, Andrzej Polakowski i in.

Początek w programach

≡

Początek punkt. o godz. 8: popoł.

28. Afisz kabaretu „Różowy Słoń” (rok 1915)
ze zbiorów Archiwum Państwowego w Łodzi, Zbiór teatraliów łódzkich
1875–2010, sygn. 21/23, nlb

tej literackiej przyjaźni jest wiersz, który Tuwim napisał po wybuchu wojny, pt. *Andrzej Nullus idzie wojować*. Dialog sprzed prawie stu lat tych dwu poetów nic nie stracił na satyrycznej sile:

„Biorę tasak, nóż, widelec
I żołnierską wkładam bluzę.
Od dziś jestem wojak, strzelec!
Inter arma silent musae!

Ajda – wszystkie literaty
Za mną, kto wojenny żar ma!
Do fortecy! Do armaty!
Silent musae inter arma!

Tra-ta-tra-ta! My bezdomni
Pójdziem walczyć – chorzy, głodni!”
– Ej, Nullusie! Nie zapomnij
Zabrać drugiej pary... spodni!²⁷

„Oryginalny a intrygujący ciekawość publiczną program «Różowego Słonia»²⁸ był odegrany tylko raz: 20 kwietnia 1915, a więc nosił charakter spotkania towarzyskiego, jak wcześniej „Reduta Śmiechu” czy też ich sławny poprzednik – Zielony Balonik. Aby ta forma kabaretu literackiego mogła się ponownie zadomowić w Łodzi, potrzebni byli zawodowi kierownicy i wykonawcy. Ktoś taki szybko się znalazł. Był nim aktor i reżyser Aleksander Szarkowski, który dołączył w ostatniej chwili do Różowego Słonia i w „części artystycznej” wystąpił w roli Pierrotta.

Mr. Pipkins z Chicago w redakcji łódzkiego „Herolda”

Szarkowski, który wraz z przyszłą żoną Janiną Wisnowską figurował w sezonie 1914/1915 w składzie Polskich Artystów Zjednoczonych, występujących w gmachu niemieckiego teatru Thalia (przy ulicy Dzielnej 18, obecnie kino Bałtyk przy ulicy Gabriela Narutowicza), a następnie w Teatrze Polskim (przy ulicy Cegielnianej 63, obecnie Teatr im. Stefana Jaracza), był wcześniej aktorem wielu prowincjonalnych zespołów, a także członkiem Momusa (1910). W Łodzi, przed wybuchem wojny, grał w ogródkach i kabaretach. Nic więc dziwnego, że z nadejściem sezonu letniego, pociągnawszy za sobą Łabędzkiego, Machalskiego, Olędzkiego, Tartakowicza i Wisnowską, 15 maja 1915 w ogródku Corso przy ulicy Konstantynowskiej 16 (dzisiaj ulica

²⁷ J. Tuwim, *Juwenilia* 2, oprac. T. Januszewski, A. Bałakier, Warszawa 1990, s. 91.

²⁸ *Teatr i sztuka*, „Nowy Kurier Łódzki” 1915, nr 107.

Legionów; teatr i ogródek nie istnieją) Szarkowski otworzył Teatr Nowości. „Na repertuar teatru – anonsowała prasa – złożą się oryginalne polskie farsy, revuetki, przeglądy, sketche aktualne, przy szerokim uwzględnieniu działu koncertowo-kabaretowego, artystycznie traktowanego. Będzie to w całym znaczeniu wyrazu teatr nowości”. Dalsze ogłoszenia informowały, że „na wysoce zajmujący i wykwinny program złożą się: cięta, aktualna i melodyjna revue pt. «Mister Pipkins z Chicago w redakcji Łódzkiego Herolda» ad hoc napisana przez wielce utalentowanego poetę p. Juliana Tuwima oraz farsa w jednym akcie p. Antoniny Sokolicz pt. «Trudny wybór». Miłym uzupełnieniem programu będzie koncert-kabaret literacki złożony z nieznanych w Łodzi utworów w zakresie nastroju, piosenki i satyry”. Mieli je dostarczyć miejscowi literaci i dziennikarze: Aleksander Bieliński, Stanisław Bal (czyli Stanisław Kempner-Chruszczewski, używający pseudonimu Poli Chinel), Jan Garlikowski oraz Roch Pekiński czyli Julian Tuwim. Jednocześnie zapowiadano, że „w części kabaretowej przeważa program krakowskiego Zielonego Balonika”. Mieli go wykonywać aktorzy dodatkowo zaangażowani przez Szarkowskiego: Maria Swoboda, Irena Holubówna, Maria (?) Nowakowska, I. Mirecka, Tadeusz Tadwin, A. Górecki. Nadto: „Znany esteta i krytyk muzyczny p. Ignacy Weinstein czuwa nad harmonijnym zorkiestrowaniem revue, ceniony zaś karykaturzysta, art.-mal. p. A. Szyk opracował oryginalny projekt dekoracji”²⁹.

Jak się okazało, „clou” tego „nader interesującego i nieszablonowego programu” stanowiła właśnie rewia Tuwima, która nosiła podtytuł: „Krotofilne a uciészne działanie, w którym, jako zwierciadło, siła łodzian i łodzianek ujrzyć się może”.

Teatr – dowodzili „Nowy Kurier Łódzki” i „Gazeta Łódzka” – jako zwierciadło naszego bądź co bądź „sui generis” ciekawego życia, brzemienne w szereg niespodzianych przejawów, będzie centralą dla najbardziej karykaturalnej strony tego życia, in flagranti przez specjalistę „od revues” pochwyconego.

Wdzięczne pole po temu znalazł p. Julian Tuwim w inauguracyjnej „revue” pod tytułem „Mr Pipkins z Chicago w redakcji Łódzkiego Herolda”, na której spotykamy zarówno na scenie, jakoż widowni jedne i te same postacie³⁰.

Ponieważ nie zachował się – niestety – tekst tej pierwszej samodzielnej rewii Tuwima, więc o jej treści można wnioskować jedynie na podstawie spisu postaci i chwalonych powszechnie wykonawców: Pipkins (Szarkowski), Biorenbuch (Machalski), Dama dobroczynna (Wisnowska), Jędrzej Ululus (Tartakowicz), Redaktor (Tadwin), Reporter (Górecki). Jak stwierdził Andrzej

²⁹ *Teatr i sztuka*, „Nowy Kurier Łódzki” 1915, nr 123, 128, 129; Afisze teatralne, Wojewódzkie Archiwum Państwowe w Łodzi.

³⁰ *Teatr i sztuka*, „Nowy Kurier Łódzki” 1915, nr 131, 134; *Teatr, muzyka i sztuka*, „Gazeta Łódzka” 1915, nr 118.

Kempa: „Pod postacią Biorenbuchu Tuwim przedstawił wydawcę «Nowego Kuriera Łódzkiego» Stanisława Książka, a Jędrzej Ululus stanowił sceniczne wcielenie Andrzeja Nullusa, zdolnego dziennikarza i notorycznego alkoholika»³¹. Bo rzeczywiście: „przegląd naszych stosunków miejscowych” sprawił, że ta „wyborna revue łódzka”, „szlagierowa rewia łódzka” doznała „gorącego przyjęcia licznie zebranej publiczności”. Była „stale oklaskiwana” i cieszyła się „stale wzrastającym powodzeniem”. Kiedy więc po kilku dniach dyrektor Szarkowski zmienił program Teatru Nowości (m.in. komedię *Trudny wybór* zastąpiła operetka *W gospodzie „Pod sroką”* Jana Szczęsnego Pobratymca), pozostawił jednak „wielką łódzką rewię” czyli „revue Juliana Tuwima (Rocha Pekieńskiego) pt. «Mr. Pipkins z Chicago w redakcji Herolda Łódzkiego», którego aktualne i melodyjne piosenki wznecają śmiech na widowni»³².

Wśród tych niekończących się pochwał zwraca uwagę – zapewne bolesna dla poety – jedyna krytyczna recenzja. Napisał ją, czego nie dostrzegł dotąd żaden z biografów Tuwima, dziennikarz „Gazety Łódzkiej”, Jan Garlikowski. Oto jej treść:

Mr. Pipkins w Redakcji „Herolda Łódzkiego”

Młodociany autor, p. Julian Tuwim, znany dotychczas czytającej publiczności z drukowanych w „Kurierze Łódzkim” i w pismach warszawskich, pod pseudonimem Rocha Pekieńskiego, poezji, zdradzających niepospolity talent, napisał pod powyższym tytułem, opartą na lokalnych stosunkach „revue”, którą teatr „Nowości” obecnie wystawia.

Nie każdy może być Leonardem da Vinci, więc i p. J. Tuwim nie powinien rościć pretensji, aby być i poetą, i revuecistą itp.

Naturalnie tak utalentowany i posiadający taką łatwość wypisania się, jaką Tuwim posiada, wybrnie z każdego zadania poprawnie, więc i w rewietce są rzeczy dobre ale... są i słabe.

Za bardzo dobrą uważam bezsprzecznie scenę początkową – tendencja autora jest tu plastyczna i artystycznie oddana.

Za to typy, z małymi wyjątkami, wypadły słabo.

Najlepiej udał się autorowi milicjant, typy zaś np. Ullusa [Ululusa] i kamienicznika są stanowczo chybione i niewyzyskane właściwie.

Wobec jednak braku oryginalnej twórczości literackiej, zapisać należy na dobro p. Szarkowskiemu, że stara się wystawiać oryginalne utwory i proteguje młode talenty³³.

Ta krytyka nie przeszkadzała „Gazecie Łódzkiej” zachęcać do odwiedzania Nowości. Oprócz bowiem chwalonej w codziennych anonsach rewii Tuwima, reklamowano zmieniający się wciąż „obfity dział kabaretowy, utworzony z piosenek aktualnych, monologów, satyr, deklamacji itp.” Au-

³¹ A. Kempa, *Przedwiośnie literackie Juliana Tuwima. Biografia i rzecz poetycka*, „Miscellanea Łódzkie” 1994, z. 2 (12).

³² *Teatr Nowości*, „Nowy Kurier Łódzki” 1915, nr 135, 134, 137, 138; *Teatr Nowości*, „Gazeta Łódzka” 1915, nr 120, 122, 124.

³³ *Teatr, muzyka i sztuka*, „Gazeta Łódzka” 1915, nr 124.

torami tych nowych, „stojących na wysokim poziomie literackim [...] utworów oryginalnych”, byli: Leon Choromański, Teofil Modrzejewski, Czesław Jankowski, Andrzej Nullus, Stanisław Bał, Konrad Tom i – oczywiście – Roch Pekieński. „Nic więc dziwnego – stwierdzał «Nowy Kurier Łódzki» – że dzięki umiejętnie dobranemu programowi teatr przeglądu i satyry w sympatycznym ogródku przy ul. Konstantynowskiej cieszy się wzrastającym powodzeniem i wyrabia sobie stałą publiczność, składającą się z inteligencji naszego miasta”³⁴.

Pomimo „znakomitego programu” oraz powtarzających się zapewnień, iż „zaciekawienie tym przedstawieniem w mieście całym ogromne”, Teatr Nowości zamknął się niespodziewanie po niespełna dwu tygodniach, czyli 27 maja 1915. Nie zakończył jednak działalności. Połączył się z reaktywowanym w kwietniu 1915 w Uranii teatrzykiem Miniature pod dyрекcją Stefana Szoslanda, z którym Szarkowski grał poprzednio w zespole Artystów Zjednoczonych. Urania w czasie deszczu i wieczornych chłódów, które nękały Nowości tej wiosny, była wygodniejsza: to „jedyny letni teatr ogródkowy w Łodzi z wszelkimi udogodnieniami technicznymi, w razie niepogody przedstawienie odbywa się bez przerwy w sali zimowej”. Szosland wystawiał tu – jak poprzednio – jednoaktowe komedie, farsy i operetki, które dopełniał „częścią koncertową”. Właśnie w takim repertuarze wystąpił już 27 maja 1915 połączony zespół Szoslanda i Szarkowskiego. Utrzymano wszakże (aż do 31 maja) – zapewne, aby zachować tę samą publiczność – popularny utwór Tuwima³⁵. (Mieli więc rację Irena Tuwim i Stanisław Chruszczewski, którzy zapamiętali, iż poeta wystawił swą pierwszą rewie w „teatrzyku miniatur” – Uranii).

Wkrótce jednak Teatr Nowości-Miniature zarzucił farsy i rewie, a zaczął wystawiać sztuki antyrosyjskie, zakazywane dotąd przez carską cenzurę (*Berek Joselewicz* i *Kościuszkę pod Maciejowicami* Zenona Parwiego, *Śmierć Kościuszki* Kornela Ujejskiego i inne). Utwory te ściągały „tłumy publiczności żadnej poważniejszej i donioślejszej sztuki”. Zdarzało się, że aktu drugiego *Berka Joselewicza*, w którym Kościuszkę dokonuje przeglądu polskich pułków na Polach Mokotowskich, wysłuchiwało na stojąco. Krytycy narzekali jednak na stare nawyki aktorów, którzy sztuki Parwiego traktowali „jak szantan, budząc tym naturalnie śmiech u publiczności, a miejscami oburzenie”³⁶.

Tuwim, o dziwo, dał się wciągnąć do tych patriotycznych działań i przetłumaczył z rosyjskiego głośny dramat Dmitrija Mereżkowskiego

³⁴ *Teatr Nowości*, „Gazeta Łódzka” 1915, nr 125, 138; *Teatr Nowości*, „Nowy Kurier Łódzki” 1915, nr 138, 139.

³⁵ *Teatr Nowości*, „Nowy Kurier Łódzki” 1915, nr 139, 140, 141, 147.

³⁶ *Teatr i sztuka*, „Nowy Kurier Łódzki” 1915, nr 155, 171; zob. A. Kuligowska-Korzeniewska, dz. cyt., s. 214–215.

Paweł I (przekład zaginał), który Szarkowski wystawił 8 września 1915 w łódzkim Teatrze Wielkim (przy ulicy Konstantynowskiej 14, obecnie Legionów, 1200 miejsc; teatr spłonął w roku 1920).

Tak więc dla swej kabaretowo-satyrycznej twórczości dwudziestojednoletni poeta musiał znów poszukać w Łodzi nowych miejsc i nowych wykonawców. Okrzyknięto go przecież „specjalistą od revues”.

„Żywy dziennik”

W końcu kwietnia 1915, czyli po premierze kabaretu Różowy Słoń, a przed otwarciem Teatru Nowości, felietonista „Nowego Kuriera Łódzkiego” zdradził, że w „miłym ogródku [Corso przy ulicy Konstantynowskiej], z dala od gwaru wielkomiejskiego”, chcą spotykać się łódzcy artyści. „Tam w kontemplacji układać będą kawały dla redakcji «Żywego dziennika», który w drugiej połowie maja ma ukazać się na scenie jednego z teatrów”³⁷.

Po niecałych dwu tygodniach podano tytuł planowanego wieczoru: *Widowisko, któremu trudno dać nazwisko*, co było przypomnieniem komedio-opery Alojzego Żółkowskiego z roku 1815. (Do tradycji satyryczno-humorystycznej Warszawy z początków XIX w. nawiązał wcześniej – jak wiadomo – Arnold Szyfman, twórca w roku 1908 kabaretu artystyczno-literackiego Momus.) Tytuł łódzkiego projektu objaśniono następująco:

„*Widowisko, któremu trudno dać nazwisko*”...

Tak istotnie nazwać by należało przedstawienie organizowane przez drużynę literatów, dziennikarzy miejscowych, tudzież wybitniejszych amatorów, śpiewaków i śpiewaczek, artystów zawodowych, monologistów, deklamatorów itp. przedstawicieli najczystszej sztuki.

Na tle sketchu, napisanego przez Banzaję, a przedstawiającego gorączkową pracę redakcji „Wesołego Kuriera” w... smutnym czasie, przewinie się cały szereg wybitniejszych sił piśmienniczych, które odczytają własne ad hoc napisane utwory aktualne.

Współpracę swą dotychczas przyrzekły osoby następujące: panie: Jadwiga Birenfeldówna i Lili Sieradzka, panowie: St. Bał, J. Garlikowski, Nirstein, K. Modliński, Wacław Orwicz, Roch Pekieński, A. Szarkowski, Waserzug, Bieliński (Banzaj) i in.³⁸

Ostatecznie ów wieczór, przygotowany przez „nasz światek dziennikarsko-literacki i artystyczny”, otrzymał tytuł *Dwie godziny w redakcji „Wesołego Kuriera”* i przybrał charakter paryskich „Journal parlé” („dziennik mówiony”), a więc był „nowością w Łodzi dotychczas niewidzianą”³⁹. Dzięki następnym zapowiedziom coraz bardziej ukonkretniał się program widowiska:

³⁷ Poli Chinell [Stanisław Bał], *Na przyźbie*, „Nowy Kurier Łódzki” 1915, nr 117.

³⁸ *Teatr i sztuka*, „Nowy Kurier Łódzki” 1915, nr 128.

³⁹ *Teatr i sztuka*, „Nowy Kurier Łódzki” 1915, nr 138, 141.

Nasamprzód poznamy cały szereg przedstawicieli miejscowej prasy, którzy złożą i w redakcji „Wesołego Kuriera” ad hoc napisane rękopisy i po całkowitym wyrecytowaniu wydadzą pismo⁴⁰.

Dowiadujemy się, że i pewien znamienity podróżnik, esperancista,łoży swoją kartę w redakcji „Wesołego Kuriera” vel na scenie teatru „Thalia”, ale pozostaje to na razie jeszcze sekretem⁴¹.

Ów „oryginalny” wieczór, którego pomysłodawcą i reżyserem był Aleksander Bieliński (Banzaj), odbył się 25 maja 1915 w Thalii, która liczyła 800 miejsc. Ocena tego programu była nadzwyczaj przychylna:

Dwie godziny w redakcji „Wesołego Kuriera” wypełniły wczoraj po brzegi teatr „Thalia” najwykwintniejszą publicznością. Sądząc z nastroju publiczności, entuzjazmu, z jakim przyjmowała wykonawców, nowa i oryginalna forma widowiska zyskała sobie trwałe grunto w Łodzi, mieście wybrednym i czułym na wszystko, co ma związek ze sztuką.

Oceny wieczoru z punktu widzenia krytycznego dać nie możemy, ponieważ wielu członków naszej redakcji bierze udział w redagowaniu „Wesołego Kuriera”. W każdym bądź razie przyjęcie publiczności stanowi najlepszy znak, że impreza się udała⁴².

Jak wiadomo, Tuwim należał do współpracowników „Nowego Kuriera Łódzkiego” (podtytuł: „Dziennik polityczny, społeczny i literacki”) i na jego łamach opublikował w roku 1915 aż 19 utworów wierszem i prozą, „w tym dwa przekłady z Balmonta, jeden z Briusowa i jeden z N. A. Teffi (Buczyńskiej). Wszystkie zostały opublikowane pod pseudonimem Roch Pekieński lub pod kryptonimem R.P.”⁴³

Ta bliska współpraca Tuwima z „Kurierem” uniemożliwia – niestety – ustalenie, jaki utwór wypowiedział poeta w trakcie „Journal parlé”. Może był owym „esperancistą”, który przybył do redakcji „Wesołego Kuriera” czyli „Nowego Kuriera Łódzkiego” i ze sceny Thalii odczytał któryś z licznych przekładów (Juliusza Słowackiego, Leopolda Staffa, Kazimierza Przerwy-Tetmajera), jakie umieszczał od roku 1911 w warszawskim czasopiśmie „Pola Esperantisto”⁴⁴.

Udział Tuwima – dotąd niezauważony – w „Journal parlé” był oczywiście dowodem jego przynależności do „łódzkiej braci artystycznej i cyganerii dziennikarskiej”, a zarazem wysokich ambicji „naszego świata dziennikarsko-literackiego i artystycznego”. Wszystko, co „zapowiada się i efektownie, i oryginalnie”, jest tym, „co inteligentna Łódź nade wszystko ceni”⁴⁵. Dla Tuwima była to oczywista zachęta, ale i ostrzeżenie.

⁴⁰ *Teatr, muzyka i sztuka*, „Gazeta Łódzka” 1915, nr 120.

⁴¹ *Teatr, muzyka i sztuka*, „Gazeta Łódzka” 1915, nr 117.

⁴² *Teatr i sztuka*, „Nowy Kurier Łódzki” 1915, nr 142.

⁴³ A. Kempa, *Przedwiośnie literackie...*

⁴⁴ Zob. J. Stradecki, *Julian Tuwim. Bibliografia*, Warszawa 1959, s. 19–25.

⁴⁵ *Teatr, muzyka i sztuka*, „Nowy Kurier Łódzki” 1915, nr 120; *Teatr i sztuka*, tamże, nr 141, 132.

Różowy Słoń w Grand Hotelu

... siedzę z Tobą przy oknie Grand Café. [...] Ta sala w ogóle nie jest bliska mojemu sercu. Duża, chłodna, z jakimś wystygłym już przepechem. Kanapki i krzesła obite były złotooliwkowym pluszem [...]. Była za nią druga sala, długa, kiszkowata, w której grała orkiestra. Tamtędy szło się do klozetu, telefonu i suchotniczego ogródka, gdzie za pradawnych czasów Tom i Szarkowski wystawiali „rewie”...⁴⁶

To nostalgiczne wspomnienie Tuwim kierował w roku 1940 do przyjaciela lat młodości, Artura Szyka, kiedy obaj schronili się na czas drugiej wojny w Ameryce: Tuwim w Brazylii, Szyk w Stanach Zjednoczonych. Rewia, którą Tuwim mógł mieć na myśli, nawiązywała do Różowego Słonia, a więc była również „widowiskiem literacko-kabaretowym”, czyli „drugim wieczorem słowa i pieśni pod kierunkiem literackim Andrzeja Nullusa”. Program w Grand Hotelu w czerwcu 1915 zapowiadał się „bardzo ciekawie”:

Cały szereg utworów aktualnych, zaprawionych ciętą a wykwinną satyrą, nastrojów, grotesek i piosenek, napisanych ad hoc, a więc tętniących rytmem wartkiej chwili bieżącej, znajdzie wykonawców w zawodowych artystach z p. Aleksandrem Szarkowskim na czele.

Jednakowoż prawdziwym *clou* wieczoru, jak idą wieści, [będzie] „aktualna śpiewogra z tańcami”, innymi słowy revue oraz konferencja literacka, która urozmaici kabaret i dotknie z lekka wielu spraw bliskich nam, a przez to ciekawych.

Poza tym w ogrodzie Grand Hotelu przygrywać będzie orkiestra pod dyрекcją p. [J.] Lustiga⁴⁷.

Tym razem „*clou* wieczoru” nie było dziełem Tuwima. „Revue lokalną” pt. *Ach, te nalepki* napisał Poli Chinell czyli Stanisław Bał, zaś prolog pt. *A gdy Różowy Słoń powróci* przygotował Nullus. Może Tuwim był autorem (współautorem) „kabaretu literackiego”, zamykającego ów „wieczór żywego słowa i pieśni”? Zachowany afisz zapowiada jedynie – bez nazwisk – udział „wybitnych sił literackich”⁴⁸.

Wykonanie tego programu nastręczyło wiele trudności. „Z powodu niepogody – doniosły łódzkie gazety w dniu 15 czerwca 1915 – widowisko w ogrodzie Grand Hotelu pod tytułem «Różowy Słoń» dziś się nie odbędzie”. Przełożono je na 21 czerwca, obiecując odegrać „pod werandą” w razie „przejmującego zimna”⁴⁹. Kiedy wreszcie rzecz doszła do skutku, „Nowy Kurier Łódzki” – dotąd przychylny dla estradowej aktywności swoich współpracowników – nie napisał nawet słowa. Z kolei „Gazeta Łódzka” zdobyła się na jedno zdanie: „Sztuczny, pretensjonalny powyższy tytuł

⁴⁶ J. Tuwim, *Tam zostałem...*, s. 134–135.

⁴⁷ *Teatr, muzyka i sztuka*, „Gazeta Łódzka” 1915, nr 144.

⁴⁸ Afisze teatralne, Archiwum Państwowe w Łodzi.

⁴⁹ *Teatr, muzyka i sztuka*, „Gazeta Łódzka” 1915, nr 156.

Garten „Grand Hotel” || Ogród „Grand Hotelu”

Dienstag, den 15. Juni 1915. Dienstag, den 15. Juni 1915.

„ROTER ELEPHANT”

ein Abend des Wortes u. Liedes. Literarische Leitung A. NULLES. Regie A. SZARKOWSKI.

„ACH, TE NALEPKI”

Passe mit Gesang von POLI-CHINEL. Konzert der Hauskapelle u. Leitung d. H. LUSTIG.

Näheres in den Programmen. Eintrittskarten zu Rbl. 1 u. zu .40 Kop.

Vorverkauf im Grand Café. Passe-Partout ungültig. Anfang des Konzerts um 5 Uhr Nachm., Anfang der Vorstellung um 7 Uhr Abends.

Wtorek dnia 15 Czerwca r. 1915. Wtorek dnia 15 Czerwca r. 1915.

„RÓŻOWY SŁOŃ”

wieczór żywego słowa i pieśni przydziałe wybitnych sił literackich i artystycznych pod kier. liter. ANDRZEJA NULLESA i reżyserią A. SZARKOWSKIEGO.

„ACH, TE NALEPKI”

Spirytus aktualnie z tancami, napisał POLI CHINEL. widowisko poprzedzi koncert orkiestry pod dyr. p. LUSTIGA.

Szczegóły w programach. Bilety po Rb. 1 i po 40. kop. nabywać można w Grand-Café.

Bilety sezonowe nieważne. Początek Koncertu o godz. 5 p. p. „Różowego Słonia” o godz. 7 p. p.

Druk A. HOLCMANNA w Łodzi, Zawadzkie 7.

29. Afisz kabaretu „Różowy Słoń” (rok 1915)
ze zbiorów Archiwum Państwowego w Łodzi, Zbiór teatraliów łódzkich
1875–2010, sygn. 21/40, s. 14

[*Różowy Słoń*] mieścił i w swej treści wielkie nic, szumnie zapowiedziane przez pana Nullusa''. Aby jednak na tym nie poprzestać, przedrukowano – nie bez satysfakcji – recenzję tej „niefortunnej imprezy” z „*Neue Lodzer Zeitung*”, która zarzuciła *Różowemu Słoniowi* „brak oryginalności”. Oznaczało to, że powtarzano wcześniej już wykonane pieśni i kuplety. Nowe zaś utwory „zachorowały na iście łódzką chorobę: gadatliwość”. Niemiecki dziennik chwalił tylko aktorów, w tym wspomnianego przez Tuwima w liście do Szyka Aleksandra Szarkowskiego, który „odznaczył się [...] swoim naśladowaniem esperanta”⁵⁰.

Esperanto jest znów jedyną poszlaką, przemawiającą za literacką obecnością Tuwima w drugiej edycji *Różowego Słonia*.

Inne kabarety

Klęska tego programu znacznie osłabiła estradową aktywność łódzkiego środowiska artystyczno-dziennikarskiego. Nie zaprzestały jednak działalności inne kabarety. Czy Tuwim mógł się z nimi związać?

Równocześnie z inauguracją Teatru Nowości w ogrodzie Corso i prapremierowym wykonaniem pierwszej samodzielnej rewii Tuwima *Mr. Pipkins w redakcji łódzkiego „Herolda”* (15 V 1915) otworzył się w Łodzi inny teatr letni: w Ogrodzie Majstrów Tkackich przy ulicy Przejazd 1 (obecnie Juliana Tuwima). Zorganizował go Ludwik Jasiński, poprzednio aktor Teatru Ludowego w Warszawie. W roku 1914, w czasie Bożego Narodzenia, Jasiński z nowo utworzoną trupą dał kilka przedstawień *Betleem polskiego* Rydla (w Teatrze Polskim przy ul. Cegielnianej 63), po czym wyjechał na prowincję. Teraz zapraszał na komedię Michała Bałuckiego *Na tonie natury* oraz własną pt. *Guwerner w spódnicy*, a także na aktualne monologi i kuplety. Zespół Jasińskiego cieszył się powodzeniem, podobnie jak kolejna impreza goszcząca w Ogrodzie Majstrów Tkackich latem 1915: Teatr Rozrywek pod dyrekcją Teodora Jounoda i Włodzimierza Maliszewskiego, a następnie Józefa Machalskiego. W sierpniu 1915 ulokował się tutaj Kabaret Familijny.

W kwietniu 1915 zaczął działać Teatrzyk Rozmaitości przy ulicy Piotrkowskiej 17, który oprócz „działu kinematograficznego” pokazywał komedie i operetki (np. *Dorożkarz 7777* i *Piosenki tyrolskie* Danielewskiego) oraz nieodzowne śpiewy, monologi, kuplety i „aktualia”. Wznowił także działalność Teatr Variété w Uranii, dając 14 sierpnia 1915 w godz. 4, 6 i 8 po południu „kabaretowe przedstawienie inauguracyjne”. Pracowały też – jak przed wojną – „tingel-tangle”. „Wczoraj – podał «Nowy Kurier Łódzki»

⁵⁰ *Teatr, muzyka i sztuka*, „Gazeta Łódzka” 1915, nr 158 (tu przedruk recenzji z „*Neue Lodzer Zeitung*”).

z 30 kwietnia 1915 – przed rozpoczęciem przedstawienia w jednym z tinglów przy ul. Piotrkowskiej zaarrestowano wszystkie «artystki» celem dokonania rewizji sanitaryjnej. Z tego powodu przedstawienie się nie odbyło”.

Oczywiście, kabarety te adresowane były do innej publiczności aniżeli literackie wieczory, w których brał udział Tuwim i jego przyjaciele z łódzkich redakcji i salonów artystycznych. Co charakterystyczne, „powszechnej u nas manii kabaretowej”⁵¹ nie przerwała wojna. Przed jej wybuchem działało w Łodzi co najmniej kilka teatrów kabaretowych: Aquarium, Corso, Ermitage, Urania, Colosseum, Scala, Flora, nie licząc hotelowych sal i ogródków Savoyu (Bi-Ba-Bo) i Grand Hotelu (Teatr Przeglądów). W połowie 1915 r., przy ciągłej zmianie artystów, przedstawienia kabaretowe odbywały się w: Scali, Uranii, Grand Hotelu, Ilusie, Corso, Ogrodzie Majstrów Tkackich, nie mówiąc o licznych kinematografach. „Tingel-tanglów”, w których bawili się „łodzermensze”, które tak sugestywnie opisał Zygmunt Bartkiewicz w *Złym mieście* (1911), nikt nawet nie próbował policzyć – ani przed wojną, ani podczas wojny⁵².

Fenomen wojennej kabaretomanii próbowało wyjaśnić wielu badaczy. W tym celu odwoływano się często do wspomnień Ludwika Sempolińskiego. Odnosiły się one wprawdzie do Warszawy z roku 1916, ale podobną „stabilizację wojenną” Łódź przeżywała już rok wcześniej, po wyjściu Rosjan:

Życie się jako tako ustabilizowało. Było jednak bardzo ciężko. Koszmarem był panujący głód. Niemcy rekwirowali żywność dla armii, a cywilom wydawali namiastki na kartki. Ludzie nie dojadali i aby oszukać głód, częściej chodzili do teatrów, zwłaszcza na widowiska rozrywkowe. Również dorobkiewiczze, żerujący na nędzy i wykorzystujący sytuację, krótko mówiąc: paskarze z wypchanymi portfelami bawili się na swój sposób i uczęszczali do teatrów rozrywkowych, ponieważ im to imponowało. Stąd duże możliwości dla podkasanych muz, a kierownicy i dyrektorzy tych teatrzyków starali się te sprzyjające okoliczności wykorzystać⁵³.

To wspomnienie Sempolińskiego znajduje potwierdzenie w rozważaniach felietonisty „Gazety Łódzkiej”, który w roku 1917 tłumaczył, dlaczego „jako wierni do Mekki, śpieszyli łodzianie na pielgrzymkę do kabaretu”:

Skoczna melodyjka, przejrzysta sukienka, zgrabna tydeczka, bardzo jednoznaczna piosenka, różne „kawały” i „kawałki” rodzimych Pipmanów i Kugelschwanów – eviva l’arte! Byle się uśmieć na te straszne czasy! A potem benefisy – hołdy – laury – upominki – sprzedaż programów przy stolikach – tłumy... [...]

Nie występujemy bynajmniej przeciw kabaretom w ogóle [...]. Wyplenić należy ów pierwiastek *seksualny*, który w 99-iu % repertuaru zajmuje miejsce dominujące; wszystko prawie kończy się w kabaretach na... fizjologii; wyplenić należy ordynarne gry słów i przekręcenia wyrazów tylko po to, aby... obudzić niesmak u przeciętnego widza z parteru;

⁵¹ „Drzazga”, *Mania cabaretosa*, „Kurier Warszawski” 1911, cyt. za: H. Karwacka, *Warszawski kabaret artystyczno-literacki Momus*, Warszawa 1982, s. 174.

⁵² Zob. A. Kuligowska-Korzeniewska, *dz. cyt.*, s. 206–208, 213–214, 217.

⁵³ L. Sempoliński, *Wielcy artyści małych scen*, Warszawa 1977, s. 125.

należałoby także przeprowadzić w naszych „artystycznych” kabaretach pewną linię oddzielającą ją od cyrku. Bowiem i w taki ton często wpadają. Scenki zagraniczne, jak rosyjskie: „Krzywe zwierciadło”, „Nietoperz” lub „Teatr Intime”, niemieckie: „Die elf Scharfrichter”, „Mirliton” [w Paryżu!], francuskie: „La Boite á Fursy”, „Aux-4-‘z-arts”, „La Purée” (stare to czasy!) – mogłyby chyba za wzór posłużyć. Zresztą, po co u obcych szukać: Mieliśmy „Momus” i „Zielony balonik” Boya – kabarety parexcellence. Wojna jednak stworzyła u nas kabaret innego rodzaju: „á la guerre comme á la guerre”. Trudno...⁵⁴

Tak więc kabarety były nie tylko rozrywką inteligencją, ale także rozrywką popularną, działającą w obrębie kultury masowej. Było tak również w Łodzi, choć w „dziejach śmiechu”, czyli w licznych opracowaniach historii kabaretu w Polsce, wspomina się z tego czasu tylko słynne kabarety warszawskie: Miraż, Sfinks, Argus, a nade wszystko Czarny Kot (odwiedzały one zresztą często Łódź). O łódzkich nadscenkach, nawet tych, które tworzyła miejscowa cyganeria artystyczna, nikt by nie pamiętał, gdyby nie Julian Tuwim. To jemu – według powszechnej opinii – Łódź zawdzięcza na jesieni 1915 wznowienie działalności Bi-Ba-Bo. Tymczasem potwierdzenie tego faktu nastrocza niemało trudności.

Tuwim w Bi-Ba-Bo

Wiadomość, że reaktywowanie Bi-Ba-Bo nastąpiło z inicjatywy Tuwima, zawdzięczamy jednemu z najwybitniejszych „pieśniarzy, recytatorów i parodystów” – Karolowi Hanuszowi. Z okazji 45-lecia jego pracy artystycznej Jerzy Macierakowski przypomniał w „Teatrze”, że w roku 1915 Hanusz został zaangażowany „do teatru dramatycznego [Teatru Polskiego] w Łodzi, odnosząc duży sukces w tytułowej roli w *Ahaswerze Zapolskiej*”. Dalej zaś, zapewne pod dyktando samego jubilata, zapisał:

W tymże roku 1915 nastąpiło, decydujące dla przyszłości Hanusza, spotkanie z Julianem Tuwimem, który wówczas pod pseudonimem Rocha Pekińskiego otwierał w Łodzi kabaret literacki „Bi-Ba-Bo”. Hanusz zaangażował się do tego teatrzyku i od tej chwili nie opuszcza kabaretu i estrady, które mu przyniosły tyle zasłużonych sukcesów. Był pierwszym odtwórcą pisanych dla scenek literackich i kabaretów wierszy i piosenek Tuwima. W inauguracyjnym programie „Bi-Ba-Bo” śpiewał piosenkę Pekińskiego-Tuwima „Można zaczynać” i recytował jego wiersz „Ulica”. Od tego czasu utwory Tuwima należą do repertuaru Jubilata.

19 lutego 1956 na uroczystym koncercie w Pałacu Kultury i Nauki Hanusz dał „mały przegląd swoich najcenniejszych numerów z repertuaru 1915–1955, rozpoczynając od historycznej już dzisiaj *Ulicy*”⁵⁵.

⁵⁴ Faun, *Ośła łąka. I. Kabarety*, „Gazeta Łódzka” 1917, nr 252; zob. T. Stępień, *dz. cyt.*, s. 5–14.

⁵⁵ J. Macierakowski, *Jubileusz Karola Hanusza*, „Teatr” 1956, nr 6.

(obecnie hotel Polonia przy ulicy Narutowicza 38)⁵⁷. Zapraszał na nie Teodor Jounod, który później – choć nie zaprzestał działalności kabaretowej – już nazwą Bi-Ba-Bo się nie posłużył.

Nazwa ta powróciła dopiero w końcu października 1915, gdy ogłoszono, że „w salonach ulubionej przez łodzian kawiarni przy hotelu Savoy odbędzie się benefis ulubieńca publiczności wirtuoza-mandolinisty p. Jerzego Łazarewa”. Jednocześnie informowano:

Obok beneficjenta, który zagra kilka rzeczy solo, przed tradycyjną estradką Bi-Ba-Bo przesuwa się szereg numerów koncertowo-kabaretowych w wykonaniu pp. Rodé-Jasińskiej, Szoslandowej, Szoslanda, Al. Szarkowskiego i in.

Atrakcją wieczoru jest deklamacja znanej artystki dramatycznej teatru lwowskiego p. Zofii Sławińskiej⁵⁸.

Zarazem apelowano:

Wątpić nie należy, że publiczność łódzka spragniona lekkiej a wykwintnej rozrywki koncertowo-kabaretowej zapełni szczerlnie w nadchodzącą sobotę [23 X 1915] salony kawiarni „Savoy”⁵⁹.

Rzeczywiście, „wytworne towarzystwo łódzkie” przybyło na ten benefisowy wieczór, „wznawiając jednocześnie dawniejsze tradycje Savoy’u”. Opinia o tej „artystycznej rozrywce”, którą oglądano, zasiadając – jak poprzednio – przy kawiarnianych stolikach, była wysoka:

Program rozpoczęła Pani M. Szoslandowa, udatnym odśpiewaniem 3-ch piosenek, następnie p. Szarkowski „Książką” i innymi recytacjami mile urozmaicił program; po czym beneficjant odegrał kilka utworów solo, gorąco oklaskiwany przez audytorium. Pani Sławińska wypowiedzeniem pełnych siły i nastroju: „Na pobojuwisku” Czerwińskiego, „Śmierć żołnierza” i „Miłość prawdziwa” przypomniała się łódzkiej publiczności, zawsze sympatycznie witającej pojawienie się tej uzdolnionej artystki, czy to na scenie, czy na estradzie.

Niemniejszym sukcesem cieszył się pan Stefan Szosland, utrafiając we właściwy ton wczorajszego [23 X 1915] wieczoru. Toteż jego „Piosenka w stylu klasycznym” i „Cicho i na paluszkach” podobała się bardzo publiczność, która go za to gorącym obdarzyła oklaskiem. Zakończono program tańcem p. Rodé Jasińskiej z partnerem jej p. Bruno.

Tańczono: Tango i „Two step”⁶⁰.

W programie „Benefisu dyrektora orkiestry Jerzego Łazarewa” nie znalazło się nazwisko Tuwima, co nie wyklucza, że zaprzyjaźniony z nim Szarkowski nie sięgnął po któryś z jego utworów. Nie ma wszakże wątpliwości, że to sukces benefisu Łazarewa był bezpośrednią przyczyną reaktywowania

⁵⁷ *Teatr, muzyka i sztuka*, „Gazeta Łódzka” 1915, nr 89.

⁵⁸ *Teatr i muzyka*, „Gazeta Łódzka” 1915, nr 280.

⁵⁹ *Teatr i sztuka*, „Nowy Kurier Łódzki” 1915, nr 289.

⁶⁰ *Teatr i muzyka*, „Gazeta Łódzka” 1915, nr 281.

Bi-Ba-Bo. Z początkiem listopada 1915 nazwa ta zaczęła pojawiać się w anonsach i artykułach:

Bi-Ba-Bo

Zarząd „Cafe-Restaurant” w hotelu „Savoy”, zachęcony powodzeniem wieczoru artystycznego przed dwoma tygodniami, na następną sobotę [6 XI] organizuje wieczór, urozmaicony artystycznymi występami pań: Szoslandowej, Holoubówny, Mireckiej i panów: Szoslanda, Michałowskiego i innych. Sympatyczna orkiestra b-ci Łazareff uzupełni ten wieczór, dając możliwość spędzenia go w miłym lokalu Savoy'u⁶¹.

Nie podano, niestety, nazwiska kierownika Bi-Ba-Bo, a poszczególne „numery” zapowiadano lakonicznie: „prolog Bi-Ba-Bo”. „śpiew”, „monologi”, „satyry”, „deklamacje”, „piosenki”⁶².

Ów pierwszy, po półtorarocznej przerwie, program Bi-Ba-Bo był pokazany tylko raz: w sobotni wieczór 6 listopada 1915. Kolejne – i tak będzie aż do kwietnia 1916 – będą odgrywane dwukrotnie: w soboty i niedziele. Oznaczało to, że „kabaret literacko-artystyczny Bi-Ba-Bo” był zobligowany co tydzień zaprezentować zupełnie nowy program, aby nie narażać się na krytykę publiczności i prasy, które żądały nowości a nie powtórzeń. Nie miał także formalnie zorganizowanego (z wyjątkiem orkiestry) zespołu artystycznego, gdyż występujący w nim aktorzy należeli do składu aktorskiego Teatru Polskiego lub innych scen dramatycznych w Łodzi. Kto więc ich angażował, kto ustalał program i kto był reżyserem całości, słowem kierował Bi-Ba-Bo? Czy rzeczywiście obowiązki te przyjął Tuwim, choćby po to, aby mieć sposobność literackiego wyżycia się?

Studiowanie pod tym kątem informacji prasowych z wieczorów Bi-Ba-Bo nie daje jednoznacznej odpowiedzi. Na drugi program (13–14 XI 1915), dla przykładu, złożyły się: *Prolog Majcherka* Nullusa, *Markiza Żeleńskiego-Boya*, *Fifi* Filipiego, *Listy z placu boju* Toma, „poza tym mnóstwo numerów aktualnych i tańce charakterystyczne”. „Atrakcją tego wieczoru – zachęcano – będzie występ gościnny sympatycznego pieśniarza teatru Nowości w Krakowie, p. Karola Hanusza, pozyskanego dla Bi-Ba-Bo”. Hanusz nie wykonał jednak utworu Tuwima, lecz „momusowy *Dymek z papierosa* i kuplety”. Ale już po tygodniu „rozporządzał znakomitym, nowym repertuarem”, za co „zbierał oklaski”. Może więc dopiero wtedy, a więc w dniach 20–21 listopada 1915, Hanusz zaśpiewał piosenki Tuwima *Można zaczynać* i *Ulica*, które badacze mylnie włączają do inauguracyjnego programu Bi-Ba-Bo⁶³.

⁶¹ *Teatr i muzyka*, „Gazeta Łódzka” 1915, nr 292.

⁶² *Teatr i muzyka*, „Gazeta Łódzka” 1915, nr 294.

⁶³ *Teatr i sztuka*, „Nowy Kurier Łódzki” 1915, nr 314, 320; *Teatr i muzyka*, „Gazeta Łódzka” 1915, nr 300, 303; zob. J. Stradecki, *Julian Tuwim...*, s. 30–31.

W repertuarze panował „jeszcze chaos”, ale prasa donosiła, że ta „sympatyczna scenka [...] niewątpliwie od przyszłej soboty [27 XI 1915] wkroczy na nowe tory”. Oznaczało to, że „kierownictwo literackie scenki Bi-Ba-Bo przeszło w inne ręce, a zespół artystów został powiększony. Nowe kierownictwo zapowiada bogaty, oryginalny i wesoły program, na który złożą się między innymi: sketch W. Olszewskiego pt. 555, *Przystowia* J. B. Poznańskiego, wypracowanie Józia *Jak się odżywiać w dobie obecnej* i wiele innych, kawałów i szlagierowych numerów”. Obejrzawszy ten program, recenzent „Gazety Łódzkiej” stwierdził, że „dyrekcja scenki w Café Savoy weszła na zupełnie właściwą drogę, po której krocząc nadal, liczyć może na stałe powodzenie”⁶⁴. Adresat tych pochwał nie został znów wymieniony, a więc w dalszym ciągu nie mamy pewności, iż tym nowym kierownikiem Bi-Ba-Bo został Tuwim.

Pewny wreszcie trop, dotąd niezauważony, podsuwa repertuar wieczorów w dniach 4–5 grudnia 1915, zapowiadający „arcyzabawny żart sceniczny Teffi pt. *Subtelna psychologia*”⁶⁵. Autorką tą, jak wiadomo, Tuwim zainteresował się jeszcze przed wznowieniem Bi-Ba-Bo, gdyż w sierpniu 1915 umieścił w „Nowym Kurierze Łódzkim” opowiadanie *Nowy cyrkularz Nadeždy Teffi* (Buczyńskiej). Swoją przekład z języka rosyjskiego podpisał R.P. *Subtelna psychologia* doczekała się druku dopiero w roku 1922, wchodząc do zbioru humoresek Teffi pt. *Kobieta demoniczna*. Nazwisko tłumacza zostało tu podane, inaczej niż w zapowiedziach *Subtelnej psychologii* w Bi-Ba-Bo w roku 1915. Programu tego wyjątkowo nie zrecenzowano, więc aby wskazać wykonawców „komedii Teffi”, należy wymienić aktorów, mających wówczas pojawić się na scenie: Maria (Mary) i Stefan Szoslandowie, Rodé-Jasińska, Karol Hanusz, Franciszek Miłosz, Kazimierz Woźniak. W *Subtelnej psychologii* występowały trzy postaci, podróżujące wspólnie wagonem drugiej klasy: Guśliński – „donżuan czystej wody”, „młoda i bardzo przystojna pani” oraz „tłuściutki dwunastoletni uczeń”, którego Guśliński wziął za jej syna i otoczył troskliwą opieką w nadziei, iż dama „odwdzięczy mu się”. Tymczasem owa pani niespodziewanie wysiadła z pociągu, zostawiając „syna” z niedoszłym kochankiem. Interesujące w tym przekładzie jest to, że Tuwim zatarł wszelkie realia rosyjskie. Rzecz się wydarzyła w drodze do Piotrkowa, a Guśliński opowiadał w trakcie podróży o przygodzie miłosnej, jaka spotkała go w Łodzi⁶⁶.

Kolejny program Bi-Ba-Bo (11–12 XII 1915) znów zapowiadał „kuplety aktualne”:

⁶⁴ *Teatr i sztuka*, „Nowy Kurier Łódzki” 1915, nr 320, 323; J. Gr. [Jan Garlikowski], *Bi-Ba-Bo*, „Gazeta Łódzka” 1915, nr 317.

⁶⁵ *Teatr i sztuka*, „Nowy Kurier Łódzki” 1915, nr 331.

⁶⁶ Teffi [Helena Buczyńska], *Kobieta demoniczna*, przeł. J. Tuwim, Warszawa [1922], s. 11–18.

o „Łodzi”, o „Pokierze”, piosenki „Księżna de Pompila”, „Krowa”, „Piosenka o awansie”, „Joie de vivre”, o „Lusi” i wiele innych. Oprócz tego wykonany zostanie pierwszorzędnny „szlagier” – „Klasyczny obrońca” w interpretacji p. Szoslanda⁶⁷.

Na ten sam „wielki program kabaretowy” składały się także: *Hoc-Hoc-Hoc, czyli piosenki o zwariowanej Łodzi* i wiele innych utworów Żeleńskiego, Coocka, Benetzky’ego, Ihara, Lawińskiego, Miłosza i innych⁶⁸. Po jego zaś wykonaniu pisano:

Rażącą stroną programu jest wymienianie nazwisk osób szeroko znanych w towarzystwie łódzkim i robienie bezpretensjonalnych, często wprost grubiańskich aluzji, bez żadnych obsłonek lub domyślników, co żadną miarą w kabarecie, roszcującym pretensję do miana „literackiego”, miejsca mieć nie powinno⁶⁹.

Nie wiemy, czy te krytyczne słowa odnosiły się do któregoś z utworów Tuwima. Poeta mógł zresztą w tym czasie rozluźnić współpracę z Bi-Ba-Bo, gdyż przygotowywał się do pierwszego w swym życiu publicznego wykładu, który pt. „Apostołowie brutalnego jutra” wygłosił 14 grudnia 1915 w Sali Koncertowej przy ulicy Dzielnej 18 (obecnie Filharmonia Łódzka przy ulicy Narutowicza 20). Wykład ten składał się z dwóch części: „1) Jak Signore Macaroni został mechanikiem, 2) O eleganckim księciu i nadciągającym chamie”⁷⁰. W cytowanej wielokrotnie recenzji tego odczytu S.B., czyli Stanisław Bał, napisał:

[...] prelegent znalazł szerokie pole do zaprzeczenia wszelkiej racji bytu futurystom włoskiemu w ogóle, a rosyjskiemu w szczególności. Można się na to postawienie kwestii nie zgodzić, ale nie podobna nie przyznać p. Tuwimowi, że w potępieniu futurysty znalazł ujście dla swego sangwinizmu i zbyt indywidualnego niezadowolenia.

Bał przyznał jednak:

Słuchaczom odczyt się podobał i młodego antyfuturystę nagrodzono oklaskiem⁷¹.

Znacznie bardziej obszerne, ale bardziej krytyczne sprawozdanie wydrukował Andrzej Nullus, który zarzucił przyjacielowi:

Odczyt sprawia wrażenie nie chłoszczącej czy satyrycznej krytyki, jakiej mieliśmy prawo się spodziewać, lecz jest zgrabnie wygłoszonym felietonem, o jakichś wariatach, przygłupkach, kretynach, powiedzianym dowcipnie i łagodnie – właśnie „pour épater le bourgeois”, co zarzuca prelegent Marinettiemu.

⁶⁷ *Teatr i sztuka*, „Nowy Kurier Łódzki” 1915, nr 338.

⁶⁸ „Gazeta Łódzka” 1915, nr 327, 329.

⁶⁹ (b) [Stanisław Bał], *Bi-ba-bo*, „Nowy Kurier Łódzki” 1915, nr 344.

⁷⁰ „Apostołowie brutalnego jutra”, „Gazeta Łódzka” 1915, nr 329.

⁷¹ S.B. [Stanisław Bał], *Z sali odczytowej. „Apostołowie brutalnego jutra”*, „Nowy Kurier Łódzki” 1915, nr 343.

Szczególnie oburzyło Nullusa, że Tuwim nazwał Igora Siewierianina „rosyjskim Oskarem Wilde’sikiem”, zamiast „jednym z ciekawszych przedstawicieli ego-futuryzmu w Rosji”. Na dowód, że się nie myli, Nullus – obok recenzji wykładu Tuwima – zamieścił własny przekład wiersza *Nad morzem* tego rosyjskiego poety⁷².

Trzecią opinię o wykładzie Tuwima sporządził felietonista „Nowego Kuriera Łódzkiego”, ukrywający się pod pseudonimem „Pan”:

Mały Oleś kończy pierwszy rok swego burzliwego istnienia i zastanawia się głęboko nad tym, czym by tę uroczystość uświęcić. Paluszek wraził w otchłanie swej słodkiej buzi i duma.

A trzeba państwu wiedzieć, że Oleś jest dzieckiem cudownym, utalentowanym. Toteż po chwili concept do młodocianej główki mu strzela i uradowany pędzi do mamusi (z szybkością oczywiście stosowną do jego erudycji lokomocyjnej) i „mamusiu” woła z triumfem – „już wiem! z okazji urodzin wygłoszę odczyt publiczny”. Mama aprobeuje, zachwycona oczywiście wspaniałym pomysłem ubóstwianego jedynaka, i mały Oleś wnet zabiera się do dzieła. [...]

Aczkolwiek jestem krytykiem surowym, przyznać muszę, że jeśli uwzględnić młodociany wiek prelegenta i jego prawdziwe łódzkie lekceważenie publiczności, to odczyt wypadł nieźle.

Więc też długo nie milkną oklaski i piękne panie, ukazując w rzewnym uśmiechu białosnieżne zęby wyrobu Haberfelda wołają z zapalem: „Ach jaki młody, jaki cudowny!” A czarne tużurki wtórują basem: „Rzeczywiście, jaki młody...”⁷³

Wydaje się, że „mały Oleś” (a nie „Kazio”, jak mylnie podał Stradecki⁷⁴), przeczytawszy ów „felietonik”, nabrał ostrożności i jeszcze mocniej zakamufłował swoją twórczość poetycko-kabaretową. Stąd zapewne wzięło się przekonanie, iż „pod koniec 1915 roku Bi-Ba-Bo przestaje istnieć”⁷⁵.

Tymczasem ten kabaret działał dalej i „odznaczał się doborem utworów literackich”⁷⁶. Słowa te odnosiły się również do „revue aktualnej” pt. *W pogoni za protekcją* „młodego i utalentowanego autora p. Wł.[adysława] Polaka”⁷⁷. Jak przed kilku miesiącami debiutancka rewia p. Tuwima *Mr. Pipkins z Chicago w redakcji łódzkiego „Herolda”*, tak utwór jego następcy, wystawiony w świąteczne wieczory 26 i 27 grudnia 1915, skłonił dziennikarza Stanisława Bala do rozważań natury ogólniejszej:

Łódź, niestety, pisma satyryczno-humorystycznego obecnie nie posiada. A tyle jest u nas rzeczy, które wprost napraszają się pod pióro satyryka i są niewyczerpanym materiałem, skarbem dla tego, kto gwoili uciesze swych bliźnich, co się sami z siebie śmiać lubią, zechce zilustrować nasze stosunki ołówkiem lub dowcipnym ołówkiem.

⁷² A. Nullus, „Apostołowie brutalnego jutra”. Odczyt p. Juliana Tuwima, „Gazeta Łódzka” 1915, nr 334.

⁷³ „Pan”, Odczyt, „Nowy Kurier Łódzki” 1915, nr 345.

⁷⁴ J. Stradecki, *Julian Tuwim...*, s. 31.

⁷⁵ J. Dunin, dz. cyt., s. 74; zob. K. Ratajska, dz. cyt., s. 54.

⁷⁶ (b) [Stanisław Bal], „Bi-ba-bo”, „Nowy Kurier Łódzki” 1915, nr 349.

⁷⁷ *Teatr i sztuka*, „Nowy Kurier Łódzki” 1915, nr 352.

Jedynym ekwiwalentem powyższego braku może być dobrze zorganizowana, ruchliwa i zasobna w energiczne i uzdolnione kierownictwo literackie scenka kabaretowo-artystyczna. Mam na myśli niezapomniany „Momus”, do tego jednak rodzaju instytucji jest nam jeszcze daleko, co nie przeszkadza bynajmniej dążeniu do osiągnięcia podobnego choćby poziomu, staraniu się, by wszelkie atrakcje wykonywane były z możliwie wielką finezją i artyzmem⁷⁸.

Tak więc i tym razem wśród „uzdolnionego kierownictwa literackiego” nie pojawiło się nazwisko Tuwima, co nie oznacza, że zabrakło jego utworów w kolejnych programach Bi-Ba-Bo: „Usłyszymy [w dniach 8–9 I 1916] aktualną piosenkę *Mikroba, Narodową sprawę, Piosenkę o smyczku, Strofy Antka, Sen, Cacka* i wiele innych wesołych i melodyjnych rzeczy”⁷⁹.

Sen nie był „wesołą rzeczą”. Ten liryczny wiersz Tuwim napisał w roku 1914, a wydrukował dopiero w roku 1922 w zbiorze *Siódma jesień*. Mieścił się jednak w ówczesnym repertuarze kabaretowym, gdzie obok aktualnych monologów i rewii znajdowały się również tzw. „nastroje”. Autora *Snu* znów nie podano, podobnie jak tłumacza zapowiadanego na 15 i 16 stycznia 1916 skeczu *Piękna kobieta* „pióra znakomitego humorysty A.[rkadija] Awerczenki”⁸⁰. Znając jednak zainteresowania Tuwima literaturą rosyjską, nie można wykluczyć, iż to właśnie on przełożył *Piękną kobietę*. Jeśli tak, byłby to jego pierwszy – wykonany publicznie – przekład z Awerczenki.

Określenie dalszego udziału Tuwima w Bi-Ba-Bo natyka na jeszcze większe trudności. W lutym 1916 znów zmieniło się kierownictwo literackie kabaretu (Stanisław Bal?), które 19 i 20 lutego zapraszało na „benefis ulubieńca publiczności, p. Karola Hanusza. [...] Benefisant przygotował całą serię nowych i melodyjnych piosenek z repertuaru Boya i Berangera”. Wśród nich znalazły się: *Pajac, Pepita* oraz *Piosenka o pewnym łodzianinie*⁸¹. Może tę ostatnią piosenkę ułożył Hanuszowi Julian Tuwim? W połowie marca 1916 pojawiła się informacja, że jest „w próbach sensacyjny sketch mistyczny A. Awerczenki *Potęga losu*”⁸², ale ostatecznie go nie odegrano.

„Atrakcją bezsprzeczną” kolejnego benefisu w dniu 6 marca 1916 było odśpiewanie przez Szoslanda „aktualnych kupletów na melodię *Wlazł kotek...*” Benefisant wykonał ich siedem spośród kilkunastu, nadesłanych na konkurs „na kuplet aktualny”. Głosami publiczności wybrano kuplet nr 3 pt. *Kto to jest?*, którego autorem okazał się A. Pachulski, absolwent Łódzkiej Szkoły Handlowej. Nagrodę stanowił „cenny złoty pierścień”⁸³.

⁷⁸ sb [Stanisław Bal], *Bi-Ba-Bo pod godłem satyry*, „Gazeta Łódzka” 1915, nr 346.

⁷⁹ *Teatr i muzyka*, „Gazeta Łódzka” 1916, nr 5.

⁸⁰ *Teatr i muzyka*, „Gazeta Łódzka” 1916, nr 14.

⁸¹ *Teatr i muzyka*, „Gazeta Łódzka” 1916, nr 46; *Teatr i sztuka*, „Nowy Kurier Łódzki” 1916, nr 48.

⁸² *Teatr i sztuka*, „Nowy Kurier Łódzki” 1916, nr 66.

⁸³ *Teatr i muzyka*, „Gazeta Łódzka” 1916, nr 74, 77.

Konkurs ten powinien zwrócić uwagę „tuwimologów”, ponieważ poeta sam napisał – co znalazło się w kanonie kabaretu polskiego – dwie parodie: *Jak Bolesław Leśmian napisałby wierszyk „Wlazł kotek na płotek”* oraz *Jak Wyspiański napisałby ten sam wiersz*. Stradecki datuje je na rok 1931⁸⁴. Niewykluczone jednak, że w roku 1916 Tuwim był inicjatorem wspomnianego konkursu i że sam przy tej okazji skreślił kilka kupletów na melodię *Wlazł kotek...*

„Ostatnie pożegnalne wieczory zespołu Bi-Ba-Bo” ogłoszono przed Wielkanocą, 8 i 9 kwietnia 1916. Pod hasłem „śmiech” zaplanowano „szereg występów, które na ogół pozostawiają dobre wrażenie”. Mieli je wykonać „artyści bi-ba-bowi”: Szoslandowie, Kazimierz Woźniak, Z. (raczej R. – Roman) Wroński oraz doproszeni Aleksander Szarkowski z Janiną Wisnowską. Wcześniej, 2 kwietnia 1916, pożegnalny występ dał Karol Hanusz. Zapowiedzi tych wieczorów były już lakoniczne i nie podawały ani tytułów utworów, ani ich autorów⁸⁵.

W Café Savoy pozostała orkiestra Jerzego Łazarewa (Łazareffa), który – jak w październiku 1915 – próbował zorganizować sobie jeszcze benefis z udziałem miejscowych i stołecznych artystów kabaretowych. Stołeczni jednak nie dojechali do Łodzi, zaś miejscowi zaangażowali się do innych kabaretów, które znów obrodziły wiosną i latem 1916 (Momus Łódzki, Kabaret Familijny, Teatr Miniature, Teatr Letni Coloseum, Oaza, Casino, Teatr Nowoczesny i inne).

Przegląd repertuaru Bi-Ba-Bo od 6 listopada 1915 do 9 kwietnia 1916 nie pozwala przypisać Tuwimowi decydującej czy nawet liczącej się roli w określeniu artystyczno-literackiego kierunku tego kabaretu. Niezmiernie skromnie przedstawia się też lista Tuwimowskich utworów w programach Bi-Ba-Bo. Na dobrą sprawę, tylko trzy tytuły można przypisać młodemu poecie: *Subtelną psychologię*, *Piękną kobietę* i *Sen*. Ani razu jednak nie wymieniono jego nazwiska, pseudonimu czy też kryptonimu.

Musielibyśmy zatem poprzestać na świadectwie Hanusza, gdyby nie pojawił się jeszcze jeden ślad. Naprowadził na niego znany, a nieżyjący już bibliofil łódzki, Wacław Pryt. Otóż w jego posiadaniu znalazł się rękopis wiersza *Panny*, który Tuwim wydrukował w „Życiu Łódzkim” w roku 1914, a później dedykował Anieli Frejdllich. Panna Aniela miała „kuzynkę-buchalterkę, zatrudnioną w administracji kabaretu Bi-Ba-Bo. Siedzibą kabaretu był – notował Pryt – hotel Savoy. J. Tuwim usiadł przy biurku, z którego odbierał honoraria za teksty do kabaretowego repertuaru i skreślił z pamięci napisany przez siebie utwór”⁸⁶.

⁸⁴ J. Stradecki, *Julian Tuwim...*, s. 226.

⁸⁵ *Teatr i muzyka*, „Gazeta Łódzka” 1916, nr 95, 98, 99.

⁸⁶ W. Pryt, *Dwie wersje wiersza Juliana Tuwima „Panny”*, „Miscellanea Łódzkie” 1994, z. 2 (12), (podkr. – A.K-K).

Tak oto „gorące prośby o wiersz” niespodziewanie potwierdzają obecność Tuwima w kabarecie Bi-Ba-Bo. Oczywiście, w jego łódzkim wydaniu.

Żaden z badaczy nie lokuje bowiem Tuwima w warszawskim Bi-Ba-Bo, który 18 marca 1916 w dawnej siedzibie Momusa przy ulicy Wierzbowej założył Stefan Bolesta. Był on konferansjerem Bi-Ba-Bo w Łodzi, ale w roku 1914. Tym razem skompletował zespół w składzie: Józefa Borowska, Chojnacka, Delewska, Galewscy, Wiesław Gawlikowski, Lutyński, Pękacki, Tadeusz Smotrycki i Zygmunt Wojciechowski. Żaden z tych artystów nie wystąpił jednak w Łodzi od listopada 1915 do kwietnia 1916, a więc pojawiające się sugestie, że łódzki Bi-Ba-Bo przeniósł się do Warszawy, nie znajdują potwierdzenia. Warszawski Bi-Ba-Bo trwał krótko: zamknął się 15 lipca 1916⁸⁷.

Tuwim-student

Jak wiadomo, w roku 1916 Tuwim rozpoczął studia na Uniwersytecie Warszawskim, najpierw prawnicze, a w roku 1917 polonistyczne, które zresztą przerwał. Przyjeżdżał jednak wielokrotnie do Łodzi, biorąc udział w jej życiu artystycznym i nie zaniedbując występów estradowych.

W początkach 1917 r. wziął udział w „podwieczorku akademickim”:

„Koło łodźian”, studentów wyższych uczelni warszawskich, urządza dnia 6-go stycznia w salach Grand Hotelu podwieczorek akademicki, urozmaicony produkcjami artystycznymi na rzecz niezamożnych kolegów.

Program będzie urozmaicony różnym produkcjami artystycznymi, tym ciekawszy, że wykonawcami będą i akademicy⁸⁸.

Jednocześnie wszystkie gazety łódzkie, obok aktorów Teatru Polskiego (Antonina Kłofska, Ewa Korczak-Kunina, Aniela Orsetti, Janusz Orliński, Jerzy Woskowski i in.), podały nazwiska owych „akademików”, a wśród nich Tuwima oraz Tancmana (Aleksandra Tansmana) – w przyszłości znakomitego kompozytora, a w sezonie 1916/1917 współpracownika łódzkiej sceny pod kierunkiem Orlińskiego – Bolesława Leśmiana.

„Podwieczorek” cieszył się tak wielkim powodzeniem, że powtórzono go dwukrotnie. Jednocześnie był wydarzeniem towarzyskim, gdyż „zaproszone panny pełniły czynności gospodyń, rozdając wraz z czarownicami uśmiechami herbatkę z ciastkami”. A i „popisy amatorów-akademików” wzbudziły powszechny aplauz:

⁸⁷ L. Sempoliński, *Wielcy artyści małych scen*, Warszawa 1961, s. 134.

⁸⁸ *Wiadomości bieżące*, „Gazeta Łódzka” 1916, nr 357; *Podwieczorek akademicki*, „Gazeta Łódzka” 1917, nr 2. Panu Andrzejowi Kempie gorąco dziękuję za informacje o „podwieczorku akademickim” oraz inne wskazówki bio-bibliograficzne, dotyczące Juliana Tuwima.

Conferencier wieczoru, stud. Barciński, wywinał się ze swej roli nader zrecznie.

Prolog wypowiedział stud. Matuszewski oraz stud. Barciński. Następnie stud. Bok zarecytował własny bardzo ładny utwór o czapce studenckiej pt. „Amarantowo biała” i inne. Stud. Tancman, znany szerszemu ogółowi ze swej muzyki do „Gromiwoi”, odegrał parafrazę z opery „Bohema” Pucciniego. Powodzeniem cieszył się stud. Julian Tuwim, który odczytał bardzo udatnie skomponowaną parodię literacką oraz mniejsze utwory⁸⁹.

Niestety, tytułów „parodii literackiej” oraz „mniejszych utworów” możemy się tylko domyślać. Gdy idzie o parodię, to Tuwim mógł wykorzystać *Le style c'est l'homme*, czyli wierszyk o Andzi, co ukuła się i płakała, w interpretacji różnych poetów, który umieścił jeszcze w roku 1915 w „Nowym Kurierze Łódzkim”. Jeśli tak rzeczywiście było, to recytacja ta wyprzedziła słynne wystąpienie Tuwima z tym utworem na inauguracyjnym wieczorze w Kawiarni Poetów „Pod Pikadorem” w Warszawie (29 IX 1918). Na „drobne” zaś utwory, zaprezentowane podczas „podwieczorku akademickiego”, mogły się złożyć wiersze napisane przez Tuwima w Warszawie, już po wyjeździe z Łodzi, jak: *Ojczyzna, Nieciekaw jestem świata, W ogniu*⁹⁰.

Jednocześnie z ogłoszeniami o „podwieczorku” gazety łódzkie zapraszały na publiczny odczyt Tuwima pt. *Manifest powszechnej miłości*. „Walt Whitman, o którym prelegent będzie mówił – wyjaśniała «Godzina Polski» – jest jednym z najgenialniejszych twórców świata, zupełnie u nas nieznanym, twórcą nowej religii demokratycznej i bardem wszechświatości”. „Odczyt ten – informowała «Gazeta Łódzka» – wzbudził w mieście duże zainteresowanie, usprawiedliwione zresztą zarówno tematem, jak i osobą prelegenta”⁹¹.

Odczyt „młodego i utalentowanego poety” odbył się 10 stycznia 1917 w Teatrze Polskim, mieszczącym ponad 1000 miejsc (obecnie Teatr im. Stefana Jaracza) i był dobrze przyjęty przez „licznie zebraną publiczność”:

P. Julian Tuwim odczyt swój wypowiedział z głębokim przejęciem i zjednał sobie gorący poklask, a kto wie – może i nowych wyznawców dla autora poezji pod wezwaniem „Żdźbła trawy”, w których mistrz amerykański zaklął całą syntezę swych najcudowniejszych i najgodniejszych myśli i wierzeń⁹².

Należy dodać, o czym nie wspomniano w Łodzi, że wcześniej (w roku 1916) Tuwim wygłosił ten sam odczyt na zebraniu Koła Polonistów Uniwersytetu Warszawskiego. Kiedy zaś go wydrukował w „Pro Arte et Studio” w grudniu 1918, pomny być może krytycznego przyjęcia w Łodzi referatu

⁸⁹ Z.L. [Zyg. Le], *Teatr i sztuka*, „Gazeta Łódzka” 1917, nr 6.

⁹⁰ A. Kempa, *Przedwiośnie literackie...*

⁹¹ *Kronika łódzka*, „Godzina Polski” 1917, nr 3; *Wiadomości bieżące*, „Gazeta Łódzka” 1916, nr 359.

⁹² *Wiadomości bieżące*, „Gazeta Łódzka” 1917, nr 10; *Kronika łódzka*, „Godzina Polski” 1917, nr 11.

o futuryzmie włoskim i rosyjskim, opatrzył artykuł o Whitmanie znamiennym zastrzeżeniem, iż „nie rości sobie pretensji do studium literackiego i jest jedynie szkicem informacyjnym o twórczości genialnego, a tak mało znanego w Polsce poety”⁹³.

Kolejne występy estradowe Tuwima w Łodzi odbyły się po roku, także w okresie noworocznym. Poeta dostarczył mianowicie kilka utworów na „Wieczory Sylwestrowskie”, które odbyły się 31 grudnia 1917 w Teatrze Polskim oraz w Sali Koncertowej. Teatr Polski „wystąpił z przedstawieniem składanym. Były w nim jednoaktówki, kuplety, monologi itp., a wszystko to nosiło charakter kabaretowy”. Odegrano m.in., zapowiadaną jeszcze przez Bi-Ba-Bo w marcu 1916, „*Potęę losu*, sketch opracowany przez J. Tuwima podług noweli Awerenzenki”. Szczęśliwie tekst *Potęgi losu* zachował się. Ogłosił go w roku 1999 Tadeusz Januszewski jako „skecz Mariana Hemara lub Juliana Tuwima” i podał, iż pochodzi z programu *Jajko Kolumba* z warszawskiego kabaretu Banda, odegranego 10 września 1931⁹⁴. Oczywiście, należy przywrócić autorstwo *Potęgi losu* Tuwimowi, jak również datę wykonania prapremierowego: 31 grudnia 1917 w Teatrze Polskim w Łodzi. *Potęga losu* dobrze mogła się pomieścić w tym wieczorze, gdyż banalny temat zdrady i zabójstwa w miłosnym afekcie został poddany działaniu Losu, który – niczym taśmę filmową – przesuwiał wydarzenia coraz szybciej wstecz. Program sylwestrowy zawierał ponadto: „*Im dalej w las*, dramat «skoncentrowany» Awerenzenki”, przy którym jednak nie podano nazwiska Tuwima. Nie podano go również przy *Czarnej giełdzie*, którą „mówił” Adam Tartakowicz⁹⁵. Tę trawestację popularnej piosenki *Czarna Mańka* Tuwim (pod pseudonimem Jan Wim) wydrukował wkrótce (4 III 1918) w „Estradzie nr 2”. *Czarna giełda* jest świadectwem niezwykłego temperamentu politycznego Tuwima. Jej trzecia (i ostatnia) zwrotka zamyka się pesymistycznym proroctwem:

A że się wojna ma zakończyć wreszcie,
Zaczął się straszny płacz, jęk i ryk:
„Co teraz robić w tym przeklętym mieście,
Gdy nam interes kokosowy znikł?”
Żadne już słowo giełdy nie pociesza!
Więc woli ona z wojną zniknąć wraz!
W szale rozpaczy na pasku się wiesza,
Przerwijmy życia czarnej giełdy pas!
U Kotlickiego, Semadeniego,
Wisi na każdym wieszaku dwóch,
Już nie usłyszysz gwaru głośnego,

⁹³ J. Stradecki, *Julian Tuwim...*, s. 38.

⁹⁴ J. Tuwim, *Utwory nieznane*, oprac. T. Januszewski, Łódź 1999, s. 261–268, 314, 320.

⁹⁵ *Zabawy sylwestrowe*, „Godzina Polski” 1918, nr 2.

Zamilkł szwargot ludzki i zamarł ruch.
Na własnych paskach wiszą spokojnie,
Już pogrążeni w wieczystym śnie.
Psiakrew! Śnią pewno... o przyszłej wojnie?
I to możliwe... Kto ich tam wie?⁹⁶

Ponieważ melodię do *Czarnej giełdy* skomponował łódzki kompozytor i krytyk muzyczny Franciszek Halpern, niewykluczone, iż 31 grudnia 1917 Tartakowicz – zamiast warszawskich adresów („u Kotlickiego, Semadeniego”) – wyliczał miejsca spotkań spekulantów i paskarzy Łodzi.

Udział literacki Tuwima, i to tak poważny, w wieczorze w Teatrze Polskim, był dotąd niezauważony przez biografów Tuwima. Znacznie więcej wiadomości udało się im zebrać o „Wielkiej Zabawie Sylwestrowskiej w Sali Koncertowej”, którą urządziły, także 31 grudnia 1917: Towarzystwo Literatów i Dziennikarzy Polskich w Łodzi, Zrzeszenie Artystów-Malarzy i Łódzka Orkiestra Symfoniczna, co było nawiązaniem do poprzednich spotkań łódzkiej cyganerii. Tuwim do niej oczywiście należał, gdyż wraz z siostrą Ireną był członkiem Towarzystwa Literatów i Dziennikarzy Polskich. Złożył także do druku wiersz *Odparty*, który ukazał się w jednodniówce „1918. Wielki wieczór sylwestrowski w Sali Koncertowej”. Wiersz jest świadectwem przedłużającej się wojny i przeciwstawiał sobie dwa światy: tych, którzy w okopach „... po wybuchu gigantycznej siły, / Śród stosu trupów grzęzli – lecz atak odparli!” i tych, którzy „w kawiarni wytwornej [...] z minami lordów pierwszej klasy, / Ciągnąc przez złotą słomkę mazagran wyborny, / Nudzili się, ziewając i klnąc kiepskie czasy”⁹⁷.

Odparty był jedynym poważnym utworem w tym wydawnictwie, które stanowiło jednocześnie program wieczoru sylwestrowego w Sali Koncertowej. Redakcja, której sekretarzem był Stanisław Kempner (Chruszczewski), zapewnia czytelników, iż „w miarę sił naszych i możliwości” jednodniówka nie będzie „wyrazem bied i cierpień społeczeństwa”. Program artystyczny wie-

⁹⁶ *Czarna giełda* (Parodia „Czarnej Małki”). Napisał Jan Wim [Julian Tuwim], „Estrada nr 2”. Piosenki i monologi z repertuaru: Andy Kitschmann, R. Gierasieńskiego, W. Lina, S. Ratolda, C. Skoniecznego, K. Toma [Warszawa 1918], s. 6–7.

⁹⁷ „1918. Wielki wieczór sylwestrowski w Sali Koncertowej”, Łódź 1917, s. 5. Wiersz ten przedrukował w „Pracach Polonistycznych” (1966) W. A. K e m p a (*Tuwimiana łódzkie...*, s. 137). Kempa przyznał, że korzystał tylko ze „szczegółowego opisu” jednodniówki, która znajduje się w Bibliotece im. Zielińskich w Płocku: „wiersz Tuwima drukowany jest kursywą, ozdobiony przy drugiej części tekstu rysunkiem przedstawiającym eleganta spoglądającego na czaszkę ludzką, trzymaną w ręce”.

Dzięki pomocy dr Barbary Konarskiej-Pabiniak, której składam serdeczne podziękowanie, jestem w posiadaniu kserokopii tej jednodniówki i mogę stwierdzić, iż ów „elegan” to niewątpliwie Tuwim, upozowany na Hamleta. Niestety, rysunek nie został podpisany, ale mógł być dziełem Artura Szyka, którego karykatury, obok rysunków Wacława Przybylskiego, zdobiły wydawnictwo „1918. Wielki wieczór sylwestrowski w Sali Koncertowej”.

czoru był jednak urozmaicony i obok „arietki z op. *Księżna Czardaszka* Kálmána, odśpiewanej przez Olę Orleńską – „prim.[adonnę] Teatru Nowości w Warszawie”, przewidywał np. *Preludium A-dur* Chopina w wykonaniu Łódzkiej Orkiestry Symfonicznej pod kierunkiem Bronisława Szulca. Przyjechali również warszawscy tancerze (Maria Sznarowska, Lucyna Truszkowska, Michał Kulesza) oraz „doskonały bajkopisarz i recytator Benedykt Hertz”⁹⁸.

Tuwim, na co wskazuje jednodniówka, napisał *Prolog*, który wypowiedział Wacław Nowakowski, aktor Teatru Polskiego, zarazem „conferenciere” całości. Ponadto w III części wieczoru przewidziano *Czarną gietdę* w wykonaniu Tartakowicza, który wraz z innymi aktorami przeniósł się po zakończeniu spektaklu w Teatrze Polskim do Sali Koncertowej, powtarzając część teatralnych numerów, w tym właśnie piosenkę Tuwima i Halperna.

Na ambicje artystyczne organizatorów wieczoru w Sali Koncertowej wskazuje ogłoszony przez nich „turniej poetycki”. „Osoby, chcące wziąć w nim udział – wyjaśniała «Gazeta Łódzka» – otrzymują na miejscu specjalne arkusze, na które należy wpisać wiersze. [...] Wypełnione arkusze powinny być wrzucone do skrzynki, umieszczonej w tym celu w foyer sali. [...] Muszą być one treścią związane w jakikolwiek sposób z uroczystością sylwestrową, bądź z zabawą samą. Pożądane są utwory krótkie”⁹⁹.

Konkurs się jednak nie udał, „ponieważ, podobno, nadesłano za mało prac i sędziowie [dr Maria Przedborska, red. Stanisław Łapiński i red. Marceli Sachs] nie byli w komplecie”. Zamiast więc recytacji w Sali Koncertowej jeden z utworów, złożonych „do urny sędziowskiej”, opublikowała – „ze względu na aktualność tematów” – 2 stycznia 1918 „Gazeta Łódzka”. Pierwodruku owego „wiersza satyrycznego na temat paskarskich stosunków na czarnym rynku w Łodzi” pt. *Trawestacja z „Pana Tadeusza”*. *Księga XI*. nie udało się odnaleźć Stradeckiemu. Na „Gazetę Łódzką” wskazał dopiero Kempa, wraz z informacją, że wiersz był niepodpisany¹⁰⁰.

Trawestacja z „Pana Tadeusza” (zamieszczona w roku 1934 w *Jarmarku rymów*) w pełni odpowiadała założeniom konkursowemu. Liczyła 30 wierszy i rozpoczynała się okolicznościowym zwrotem:

O, roku ów, kto ciebie widział w naszym mieście,
Ten z ulgą dzisiaj wdycha: skończył się nareszcie!
Skończył się pas paskudny paskarskich awantur,
Zbliża się pokój błogi, tempora mutantur.

⁹⁸ „1918. Wielki wieczór...”, s. 1–3; *Wiadomości bieżące*, „Gazeta Łódzka” 1917, nr 349.

⁹⁹ *Wiadomości bieżące*, „Gazeta Łódzka” 1917, nr 354.

¹⁰⁰ *Wielka zabawa sylwestrowa w Sali Koncertowej*, „Gazeta Łódzka” 1918, nr 2; J. Stradecki, *Julian Tuwim...*, s. 43; A. Kempa, *Tuwimiana łódzkie...*, s. 131.

Dalej Tuwim złożył następujące życzenia „paskarzowi tłustemu” i „spekulanckim kastom”:

Im zaś, zamiast banalnych, noworocznych życzeń,
Szczерze z serca życzymy, aby w przyszły styczeń,
Siedzieli już w przytulku spokojnie, bez troski,
Adres: ulica Długa, róg Konstanytnowskiej.
I tam niech sobie płaczą! Wszystkim się zdawało,
Że to wojna trwa jeszcze... lecz nie tak się stało!

Adres: „ulica Długa, róg Konstanytnowskiej” był łodzianom dobrze znany. Mieściło się tam carskie, a w czasie I wojny niemieckie więzienie (dzisiaj siedziba Muzeum Tradycji Niepodległościowych przy ulicy Gdańskiej, róg Legionów).

Do biografii artystycznej Tuwima warto jeszcze dodać, że w przeddzień „wieczorów sylwestrowskich”, 30 grudnia 1917, poeta wygłosił w Sali Koncertowej przed „X Koncertem Popularnym” pod dyрекcją Szulca „prelekcję literacką” nt. „U źródeł muzyki”. Ten wykład również nie zwrócił uwagi biografów artysty, a przecież został obszernie zrelacjonowany przez „Godzinę Polski”:

Kwestia istoty muzyki i źródło jej piękna, zdaniem prelegenta, należy do rzędu tych, które na świecie tylko śmierć ostatecznie rozwiązuje. Śmiercią dla muzyki byłaby chwila rozwiązania zagadki jej bytu, a życiem jest jej tajemniczy i nieuchwytny czar. Mówić o niej można albo suchymi terminami, albo poetycznymi fikcjami, ponieważ muzyka w naturze wzoru nie ma i żadnej pojęciowej treści nie posiada. Jej królestwo istotnie „nie jest z tego świata”. Wszystkie pełne fantazji opisy, usiłujące muzykę scharakteryzować, są po większej części błędne. Muzyka jest silniejsza niż mowa i działa szybciej i intensywniej na nasze nerwy. Skojarzenie słyszanych dźwięków z duchowym nastrojem jest koniecznym warunkiem słuchania, a przejęcie się światem tonów, zbożne wsłuchiwanie się w muzykę duszy pogłębia nasze odczucia do niepoznania.

Po streszczeniu wykładu nastąpiły pochwały dla jego autora:

Tak szczerze i tak pięknie może się zapatrywać na muzykę, tę nieodrodną siostrzycę poezji, tylko jednostka, posiadająca duszę poetyczną. A dlatego odczyt p. Tuwima był impresją nieprzeciętnego słuchacza – więc nie popularny. Przytoczone przez prelegenta sokratesowe „Wiem, że nic nie wiem”, w zastosowaniu do muzyki, udzieliło się słuchaczom, a za wypowiedzianą barwnie i pięknym językiem wiązaną własnych myśli i impresji publiczność nagrodziła p. Juliana Tuwima hucznym oklaskiem¹⁰¹.

Po tych oklaskach Łódzka Orkiestra Symfoniczna odegrała *Uwerturę do Orfeusza w piekle* Offenbacha i fragmenty *Widm Moniuszki*.

¹⁰¹ Z sali koncertowej, „Godzina Polski” 1918, nr 2.

Czarny Kot w Łodzi

Początki współpracy Tuwima z Czarnym Kotem opisał Kazimierz Wroczyński, który w połowie roku 1917 objął kierownictwo literackie kabaretu. Czarny Kot bawił właśnie w Łodzi, więc Wroczyński udał się tam, „by się lepiej rozeznać w zespole”. I tak doszło do pierwszego spotkania:

Przyszedł do mnie wówczas łódzki maturzysta [student!] Julian Tuwim i złożył mi kilka skeczów przerobionych z felietonów Awerczenki. Przeróbki te były scenicznie bardzo udane. Po powrocie do Warszawy, z rozpoczęciem nowego sezonu zacząłem je stopniowo dawać do wykonania. Zachęcony powodzeniem, Tuwim – przyjechawszy do Warszawy na uniwersytet – począł mi przynosić monolog, recytacje i skecze, a że okazał się wyjątkowo płodny, że utwory te jeły się cieszyć coraz większym sukcesem, a coraz większa frekwencja publiczności gwarantowała zwiększanie się tantiem autorskich, więc młody a zdolny literat wkrótce wszedł w poczet stałych współpracowników, wysuwając się szybko na czoło młodych.

Zaczęły się sypać jak z rogu obfitości wiersze, melodeklamacje, skecze, monolog, jednym słowem – mnóstwo drobnych utworów różnej treści, lecz zawsze łapiących życie na gorącym uczynku. Nieraz parokrotnie w ciągu jednego dnia Tuwim wpadał do teatru – i nigdy z pustymi rękami. Jeżeli utwór nie był gotowy, to przynosił ze sobą pomysł, który rozpatrywaliśmy we dwójkę. Na razie brakowało tylko jednego – lirycznych piosenek, których domagał się ówczesny widz. Głównym piosenkarzem młodych był wtedy Konrad Tom, którego teksty wykonywano już w „Momusie”. Gdy Tuwim zadebiutował na scenie piosenką *Bajki*, od razu zdobył sobie widownię¹⁰².

Czarny Kot w roku 1917 wystąpił w Łodzi dwukrotnie: od 6 do 25 czerwca i od 11 sierpnia do 10 września. Tuwim odwiedził Wroczyńskiego zapewne w drugim terminie, gdy nie anonsowano już obecności dotychczasowego kierownika kabaretu, Jana Stanisława Mara. Wśród przekładów z Awerczenki, jakie Tuwim pokazał Wroczyńskiemu, mogła być *Flota rumuńska*, którą wydrukowała – bez nazwiska tłumacza – „Gazeta Łódzka”. Była to satyra na „rumuńską radę ministrów”, zwaną „rumuńską orkiestrą ministrów”, która postanowiła „zorganizować niewielką, lecz potężną flotę”. Wymowa antywojenna i antyrosyjska tego utworu nie budziła najmniejszej wątpliwości¹⁰³.

Czarny Kot cieszył się w Łodzi „niezwykłym powodzeniem”. W kinoteatrze Casino (dziś kino Polonia przy ulicy Piotrkowskiej 67), liczącym 1000 miejsc, odbywały się po dwa przedstawienia w dni powszednie i po trzy w niedziele. Program zmieniał się co tydzień, a krytyka łódzka przyznawała, że Czarny Kot „zaprezentował się jako impreza, nie tylko dająca lżejszą rozrywkę, ale jednocześnie utrzymana na odpowiednim do charakteru

¹⁰² K. Wroczyński, *W Czarnym Kocie*, [w:] *Wspomnienia o Julianie Tuwimie*, dz. cyt., s. 54.

¹⁰³ A.[rkadij] Awerczenko, *Flota rumuńska*, „Gazeta Łódzka” 1917, nr 161.

swego poziomie artystycznym''. Do najbardziej oklaskiwanych wykonawców należał Roman Gierasieński, którego popisowe numery oddzielnie anon-sowano: *Jankiel Trajlowicz* i *Pepita Tlomoque* autorstwa Toma, *Karawaniarz*, *Pipman* i *Kugelszwanz* (z Tomem), *Romcio*, *Antek Cwaniak*, *Mandaryn Du*, *Jenta Cokolwiek* (przekupka), *Handetes*, *Antek Letnik*, *Pechowiec*. „Conferencierem'', reżyserem, aktorem, piosenkarzem i autorem większości skeczów był Konrad Tom, baletmistrem Wacław Adler, akompaniatorem Jerzy Petersburski, zaś kapelmistrzem Leon Kantor. Wśród pozostałych wykonawców zwracała uwagę „b. stylowa'' melodeklamatorka Maria Strońska oraz (w sierpniu 1917) Benedykt Hertz – „znakomity bajkopisarz we własnym repertuarze''. W tym warszawskim programie znalazła się także pozycja miejscowa: Stanisław Ratold odśpiewał „podobającą się ogólnie *Czarną Mańkę*, do której muzykę napisał p. Feliks Halpern, zaś słowa p. Czesł.[aw] Gumkowski''¹⁰⁴.

W Czarnym Kocie już wówczas, czego nie zapamiętał Wroczyński, zadebiutował również Tuwim. Jak ustalili biografowie, w sierpniu 1917 w Łodzi został odegrany skecz Tuwima *Łodzianie*, przy udziale takich komików jak: Gierasieński, Czesław Konieczny i Stanisław Ratold. Ten satyryczny utwór (ogłoszony w „Estradzie'' nr 2 w roku 1918 i przedrukowany przez Dunina) był typowym szmoncesem, w którym Kantorowicz i Hendelman próbują siebie przechytrzyć i kiedy wreszcie ustalają cenę zegarka (pomysł z humoreski Arkadija Awerczenki), nie mogą się zdecydować, co najpierw ma być wręczone: zegarek czy pieniądze. Ostatnie słowa należą do Kantorowicza: „to to się może zdarzyć tylko... łodzianom''. „Owi tytułowi łodzianie – zauważyła Sawicka – stają się synonimem cwaniactwa, kręactwa, geszefciarstwa, nieufności. Przy tym skecz posiada charakterystyczną dla szmoncesów Tuwima tendencję doprowadzania sprawy do absurdu; skomplikowany splot chytrostek stosowanych w interesach wznosi się w sferę czystego absurdalnego dowcipu, traci kontakt z rzeczywistością''¹⁰⁵. Dzisiejszego czytelnika *Łodzianie* mogą jednak nużyć właśnie owym nadmiarem kręactw i chytrłości, a więc nadmiarem słów.

Ten „sketch lokalny'', „sketch aktualny''¹⁰⁶, napisany przez Peera (kolejny pseudonim Tuwima), nie zrobił kariery scenicznej. Odegrany w dniach 18–21 sierpnia 1917, nie był już powtórzony w kolejnych programach Czarnego Kota w Łodzi, choć występował w nim przecież ulubieniec publiczności, Gierasieński. *Łodzianie* nie doczekali się również recenzji w prasie łódzkiej,

¹⁰⁴ *Wiadomości bieżące*, „Gazeta Łódzka'' 1917, nr 158; *Kronika łódzka*, „Godzina Polski'' 1917, nr 154, 219; St. K. [Stanisław Książek], *Czarny Kot*, „Nowy Kurier Łódzki'' 1917, nr 154; *Zawiadomienie*, „Godzina Polski'' 1917, nr 215.

¹⁰⁵ A. Kempa, *Tuwimiana łódzkie...*, s. 134; J. Dunin, *dz. cyt.*, s. 74–77; J. Sawicka, *dz. cyt.*, s. 297.

¹⁰⁶ „Godzina Polski'' 1917, nr 225, 226, 228.

która na ogół regularnie oceniła repertuar warszawskiego kabaretu. Jedno zdanie poświęcono wszakże innemu z utworów Tuwima, zaprezentowanemu na zamknięcie występów Czarnego Kota w Łodzi. W dniach 8 i 9 września 1917 Waleria Dobosz-Markowska zaśpiewała „z wdziękiem ładną piosenkę F. Halperna do słów J. Tuwima (*Stylowa żona*)”¹⁰⁷. Stylowa żona nie znajduje się w żadnym z Tuwimowskich indeksów.

Tuwim jako autor Czarnego Kota zaprezentował się w Łodzi dopiero po roku. Był już wtedy „filarem teatryku”, „młodym lasem” literatury kabaretowej. Autor tych określeń, Kazimierz Wroczyński, wspominał:

Konkurując zwycięsko ze starszymi satyrykami, którzy powoli ustępowali z placu, pisał Tuwim aktualne monologi. W olbrzymim wachlarzu tych drobnych utworów nie było gatunku, którego by nie uprawiał, dochodząc do mimodramu (opartego wyłącznie na scenariuszu)¹⁰⁸.

Podczas pobytu Czarnego Kota w Łodzi w dniach 2–18 lipca 1918, również w Casinie, „powodzeniem cieszyły się popisy starych naszych znajomych, w osobach Kitschmanki [Andy Kitschmann], Toma, Ratolda i popularnego «Gierasa» [Gierasieńskiego]”¹⁰⁹. Występowali oni w utworach Toma, Andrzeja Własta, Kitschmann, Mara, Zofii Bajkowskiej, Józefa Winawera. Największe wrażenie sprawiła tym razem *Wielka Teodora* Tuwima w wykonaniu Marii Strońskiej, która poczynając od 19 marca 1918 odnosiła dzięki temu utworowi nieprzerwany sukces. W Łodzi było podobnie:

[...] bardzo się podobała nastrojowa melodeklamacja p. M. Strońskiej, która na tle melodii rosyjskich wypowiedziała nader udany wiersz J. Wima pt. *Wielka Teodora*. Młody lecz bezsprzecznie utalentowany autor trafnie scharakteryzował obecne położenie i przyszłość Rosji, a p. Strońska przez mistrzowską niemal deklamację nastrój ten jeszcze podniosła, za co tak autor jak i wykonawczyni nagrodzeni zostali huraganem oklasków¹¹⁰.

Wielka Teodora, specjalnie anonsowana, weszła do programu nr 3, od 9 do 12 lipca 1918. W zapowiedziach kolejnego programu (13–15 VII 1918) napisano: „na ogólne żądanie p. Strońska powtórzy, cieszącą się olbrzymim powodzeniem, *Wielką Teodorę*”¹¹¹. Niestety, nie informowano, czy przy każdym powtórzeniu był obecny „utalentowany autor” *Wielkiej Teodory* – Jan Wim czyli Julian Tuwim.

¹⁰⁷ *Kronika łódzka*, „Godzina Polski” 1917, nr 248.

¹⁰⁸ K. Wroczyński, *Pół wieku wspomnień teatralnych*, Warszawa 1957, s. 142; tenże, *Kabaret*, [w:] *Dymek z papierosa czyli wspomnienia o scenach, scenkach i nadscenkach*, red. K. Rudzki, Warszawa 1959, s. 205; tenże, *W „Czarnym Kocie”*, dz. cyt., s. 55.

¹⁰⁹ *Teatr i muzyka*, „Nowy Kurier Łódzki” 1918, nr 176.

¹¹⁰ St. K. [Stanisław Książek], *Z teatryku „Casino”*, „Nowy Kurier Łódzki” 1918, nr 183.

¹¹¹ *Teatr i muzyka*, „Nowy Kurier Łódzki” 1918, nr 186.

Miraż w Łodzi

Poziom literacki repertuaru „Mirażu” był, przynajmniej w skali ówczesnych kryteriów, wysoki. Jednym z głównych dostawców repertuaru był już wtedy ukrywający się pod niezliczonymi pseudonimami (Jan Wim, Peer, Brzost, Roch Pekiński i in.) autor opublikowanej w „Pro Arte et Studio” [...] prowokacyjnej „Wiosny” – Julian Tuwim.

Wspominający Miraż Tadeusz Żeromski wymienił tylko jeden utwór: antyniemiecką, „cieszącą się [...] długotrwałym powodzeniem piosenkę J. Wima *O, kup pan to!*, wykonywaną przez Władysława Lina i opartą na pomysłowym fonetycznym chwycie, pozwalającym wykonawcy na nadawanie powtarzającym się w każdym refrenie «O, kup pan to» brzmienia: «okupant to»”. Jak wiadomo, właśnie „z powodu piosenki Tuwima” 11 marca 1918 „teatr z rozporządzenia władz został zamknięty”¹¹².

Miraż, wedle ustaleń Stradeckiego, był pierwszym warszawskim kabaretem, z którym Tuwim – już w roku 1916 – rozpoczął współpracę. Od stycznia 1917 poeta związał się także z Czarnym Kotem, co dowodzi – potwierdzonej przez Ludwika Sempolińskiego – „zażartej konkurencji między dwoma najpoważniejszymi teatrami kabaretowymi, tj. Mirażem i Czarnym Kotem, tym bardziej że były prowadzone przez odpowiedzialnych kierowników: Boczkowskiego i Wroczyńskiego. Obydwa kabarety przeliczywały się wzajemnie i wyrywały sobie najpopularniejszych wykonawców”¹¹³. To samo dotyczyło autorów.

Miraż wielokrotnie odwiedzał Łódź (15 VII – 15 VIII 1916, 30–31 I 1917, 30 V – 1 VI 1917, 24–30 VII 1917, 13–26 III 1918), ciesząc się tutaj „przysłowiową wprost sympatią”, którą obdarzano wykonawców (Waleria Dobosz-Markowska, Karol Hanusz, Anda Kitschmann, Józef Urstein-Pikuś, Seweryn Michałowski, Adam Blancard i inni)¹¹⁴. Czy mieli oni w swoim repertuarze, czego należałoby się spodziewać, skecze, monologi lub piosenki Tuwima? Niestety, anonсовany program Mirażu był na ogół lakoniczny. W wielu jednak wypadkach podawano tytuły utworów i nazwiska ich autorów (Wiktor Krupiński, Anda Kitschmann, Stanisław Ossoria-Brochocki, Żeleński-Boy, Lech Orsza, Władysław Jus, Andrzej Włast). Tuwima nie udało się odnaleźć, choć nie można wykluczyć, że jego piosenki i monologi mogli w Łodzi wykonywać Hanusz i Michałowski.

Z punktu widzenia łódzkiej biografii Tuwima najwięcej nadziei mogą budzić występy Mirażu w marcu 1918. Zespół ten przybył do Łodzi 13,

¹¹² T. Żeromski, *On revient toujours...*, [w:] *Dymek z papierosa...*, s. 327, 328; I. Sempoliński, dz. cyt., s. 164.

¹¹³ J. Stradecki, *Kalendarium życia i twórczości*, s. 127, 128; L. Sempoliński, dz. cyt., s. 159.

¹¹⁴ *Teatr i muzyka*, „Nowy Kurier Łódzki” 1917, nr 148.

a więc ledwie w dwa dni po zamknięciu kabaretu z powodu wiersza *O, kup pan to!* Jego wykonawca, Lin, nie przyjechał, co nie oznacza, że Miraż zrezygnował z aktualnych i ostrych politycznie numerów. W łódzkim programie znalazły się m.in. *Nad grobem paskarza*, *Wisła ruszyła* i *Abecadło Jusa*, a także *Pacyfistka*, *Spekulacja* i *Ratujcie dzieci*, *Trzy listy z Rosji*, *Romans księżniczki*.

Ostatni utwór nie przypadł do gustu jakiemuś nacjonalistcie żydowskiemu, który w swej czelności uważał za właściwe nie kępować się i reagował gwizdaniem na satyrę zawartą w tym wierszu. Nie podoba mu się przede wszystkim ta część satyry, w której autor mówi, że Izidor Kon, gdy zarobił na manufakturze sto tysięcy, przedzierzgnął się w Ignacego Stanisława von Kona.

Pewien typ nacjonalistów żydowskich sądzi, że satyra ma prawo chłostać polskiego chłopca, szlachcica czy to mieszczanina, lecz Żyda tknąć jej nie wolno.

Nie tędy droga, panie gwizdający nacjonalisto żydowski!

Sztuka ma swoje prawa i nie można schlebiać nie kulturalnym tłumom, które nie lubią, aby im wytykano ich wady¹¹⁵.

Niestety, dziennikarz „Gazety Łódzkiej” nie podał autora *Romansu księżniczki*, który wykonała Janina Madziarówna. Zważywszy jednak na łódzkiego bohatera tej satyry, chciałoby się ją przypisać Tuwimowi. Zwłaszcza jeśli się pamięta uwagę Januszewskiego, iż „rzekomo antyżydowskie wiersze poety” kpią z tych Żydów, „którzy przestają przyznawać się do swego pochodzenia, odcinając się od własnego narodu”¹¹⁶.

Droga do literatury i teatru

Nieraz, kiedy pomyślę, ile jego życia przypadło na pisanie tekstów kabaretowych, ogarnia mnie wielki żal i zgroza. A jednak, z drugiej strony wiadomo mi, że Julek ten swój rodzaj twórczości w jakiś sposób bardzo lubił, że była ona jedną z form ekspansji jego żywiołowego temperamentu. Wiem jeszcze, że w chwilach kiedy był bardzo zmęczony i kiedy miewał okresy bez wierszy, mówił „przez pół drwiąco i przez pół serio” – Jestem humorysta...¹¹⁷

Te gorzkie słowa, zapamiętane przez Irenę Tuwim, a świadczące o swoistym rozdarciu artystycznym jej brata, doczekały się wielu analiz. Ów „pracowity homo ludens” był jednocześnie – wedle określenia Ryszarda Matuszewskiego – „poetą rzeczy ostatecznych i rzeczy pierwszych”¹¹⁸.

¹¹⁵ G. [Jan Garlikowski], *Wiadomości bieżące*, „Gazeta Łódzka” 1918, nr 79.

¹¹⁶ T. Januszewski, *Nieznane utwory Tuwima*, [w:] J. Tuwim, *Utwory nieznane*, s. 10.

¹¹⁷ I. Tuwim, *dz. cyt.*

¹¹⁸ R. Matuszewski, *Poeta rzeczy ostatecznych i rzeczy pierwszych*, [w:] J. Tuwim, *Wiersze 1*, s. 16–19.

Ujawniło się to od razu w Łodzi, gdzie obok lirycznych wierszy pisał rewie, monologi, piosenki, które mogły natychmiast znaleźć wykonawców i słuchaczy.

Siłą bowiem Tuwimowskiej satyry była jej konkretność. W swoich pierwszych skeczach ośmieszał łódzkie stosunki i karykaturował miejscowe osobistości. „[...] wczesna twórczość kabaretowa poety – konstatowała Jadwiga Sawicka – wiąże się z Łodzią, wynika niemal ze specyficznych cech tego miasta”¹¹⁹. Tak więc Łódź, która uchodziła wtedy (i obecnie?) za „złe miasto” dla sztuki, stanowiła dla Tuwima nie tylko temat jego kabaretowych utworów, ale także wprowadziła go w obręb tej sztuki, która najwyższe wcielenie znalazła w formach „literacko-artystycznych”, nie bez racji określonych mianem „sztuki najczystszej”.

Idzie oczywiście o kabaret! Co stanowiło o jego sile, że tak mocno pociągnął Tuwima? Bez wątpienia to, że pozostając „świątynią sztuki”, „sztuką wysoką”, wprowadził elementy ludyczne i polityczną aktualność. Zarazem „składankowy” charakter kabaretu zrewolucjonizował zachowanie się publiczności. Oto jak krytyk „Nowego Kuriera Łódzkiego” opisał widownię Teatru Polskiego, w którym przez trzy dni (30 V – 1 VI 1917) po dwa razy dziennie występował Miraż:

Zauważyliśmy wczoraj, że nawet i objawy uznania i zadowolenia wśród publiczności przyjęły odmienną – wprost przeciętną formę; dawniej gwizd oznaczał nagane, a dziś – publiczność gwizdże aż drżą światła, a temperamentowa p. Anda [Kitschmann] kontynuuje w najlepsze swą piosenkę, nie okazując wcale smutku i grzmoci pięstką w klawisze, bum! Co najdziwniejsze, że zarówno na widowni jak na scenie widać twarze zadowolone, a nawet zjawiają się kwiaty; widocznie te służą dziś dla okazania niezadowolenia. Świat się przewraca! [...] Wytwarza to nader miły nastrój i huczek, przypominający sławetne jarmarki w Łowiczu¹²⁰.

Ta swobodna atmosfera wielu gorszyła, ale bardzo wielu przyciągała. Powodzenie widowisk kabaretowych zapewniało wszakże ich autorom stałe i wysokie apanaże. W biografii Tuwima ten motyw przez wiele lat odgrywał pierwszorzędą rolę.

Wojna wykołubiła wielu – zauważył Stanisław Książek na marginesie występów Czarnego Kota w Łodzi – stąd też w rozwielnionych i dobrze opłacających swych wykonawców kabaretach spotykamy dziś pierwszorzędne siły artystyczne, dziennikarzy i literatów, adwokatów i kandydatów na inżynierów, buchalterów itp., a więc tym samym i poziom tych kabaretów podniósł się nieco¹²¹.

¹¹⁹ J. Sawicka, dz. cyt., s. 295.

¹²⁰ Pierwszy występ „Mirażu”, „Nowy Kurier Łódzki” 1917, nr 146; Drugi występ „Mirażu”, „Nowy Kurier Łódzki” 1917, nr 147.

¹²¹ St. K. [Stanisław Książek], *Czarny Kot*, „Nowy Kurier Łódzki” 1917, nr 154.

Upodobanie do zabaw językowych, talent parodystyczny, dowcip, zmysł obserwacji, temperament polityczny – oto, co stanowi o randze Tuwima jako autora kabaretowego. Już pierwszą swą rewią *Mr. Pipkins w redakcji łódzkiego Herolda* potrafił zdobyć publiczność łódzką i ściągać ją do teatru przez kilka tygodni. Również w Łodzi doświadczył pierwszych ataków z powodu swej nadzwyczajnej łatwości pisania i wyjścia z kręgu poezji w świat estrady. W Łodzi także odbierał swoje pierwsze honoraria za utwory kabaretowe.

Tak więc poprzez łódzki kabaret, poczynając od Różowego Słonia, Tuwim wkroczył na drogę – szeroką ale wyboistą jak łódzkie bruki – literatury i teatru¹²².

¹²² Zob. J. Brodzki, *Tuwim w teatrze*, „Dialog” 1963, nr 12; J. Warnecki, *Notatki o Tuwimie*, tamże; J. Jurandot, *Teatr mój widzę zabawny*, tamże; T. Januszewski, *Tuwima droga przez teatr*.

Lidia Ignaczak

Tuwimowski romans z piosenką

Piosenka to bardzo złożony cocktail. Musi być w niej liryzm i patos, i sarkazm, i humor, i żalność, a nadto – temperament, bezbłędne aktorstwo, celna muzyka, właściwy głos i znakomity tekst.

(Z listu Marii Dąbrowskiej do Kazimierza Wierzyńskiego)

„Właściwością naszych wesołych teatrzyków jest nieustanna zmiana wewnętrznych konfiguracji. Secesje, fuzje, rozłamy, przegrupowania są na porządku dziennym. Tytuł, lokal, zespół, dyrekcja – wszystko płynne”¹ – stwierdzał w recenzji z 1934 r. Żeleński-Boy i wyrażał podziw dla zdolności do regeneracji tych małych przedsiębiorstw rozrywkowych.

Dziś mało kto pamięta, że istniały w latach międzywojennych: Bagatela, Stańczyk, Wesoła Jama, Mignon, Nietoperz, Karuzela, Czerwony As, Uśmiech Warszawy, Ananas, Wesoła Papuga, Bomba, Rajski Ptak, Hel, Argus, Chochlik, Lotos czy Bajka. Które z nich miały ambitne plany artystyczne, a które pozwalały sobie na wystawianie „hultajskiego bigosu, składającego się ze szlachetnych resztek i ciężkostrawnych odpadków literackich”²? A może o ich repertuarze napisałby Boy, że „przypomina [...] gąsienicę: mało mózgu, a dużo nóg”³...? Te pytania pozostaną prawdopodobnie bez zadowalającej odpowiedzi, bo po scenkach tych nie pozostał prawie żaden ślad⁴.

¹ T. Żeleński-Boy, *Wesołe jajko*, [w:] tegoż, *Pisma*, t. 25: *Reflektorem w serce. Romanse cieniów. Wrażenia teatralne*, Warszawa 1968, s. 591 (recenzja premiery w Cyganerii: *Wesołe jajko*, wielka rewia wiosenna w 18 obrazach. Dekoracje Józefa i Geny Galewskich i Tadeusza Gronowskiego – 25.03.1934).

² T. Żeromski, *On revient toujours...*, [w:] *Dymek z papierosa czyli wspomnienia o scenach, scenkach i nadscenkach*, red. K. Rudzki, Warszawa 1959, s. 324.

³ T. Żeleński-Boy, *Wielka Rewia*, [w:] tegoż, *Pisma*, t. 26: *Perfumy i krew. Krótkie spięcia. Wrażenia teatralne*, Warszawa 1969, s. 515 (fragment recenzji dotyczącej spektaklu w 20 obrazach pt. *Wielka Rewia* wystawionego w teatrze o tejże nazwie – prem. 15.01.1935).

⁴ O efemeryczności międzywojennych nadscenek oraz o związanym z tym kłopotliwym dla badaczy niedostatku dokumentacji tego zjawiska przypominają: K. Krukowski, *Moja Warszawka*, Warszawa 1958; J. Jurandot, *Dzieje śmiechu*, Warszawa 1965; R. M. Groński, *Jak w przedwojennym kabarecie. Kabaret warszawski 1918–1939*, Warszawa 1978;

Wielej szczęścia jeśli chodzi o dokumentację miały kabarety: Sfinks, Czarny Kot, Miraż, Perskie Oko i oczywiście najsłynniejszy spośród międzywojennych kabaretów, Qui pro Quo – teatrzyk, do którego „trzeba było się tarabanić [...] w dół do piwnicy”⁵, by docenić świetną akustykę sali, uzyskaną dzięki ułożeniu podłogi na 60 pustych butelkach od szampana⁶.

Repertuar Qui pro Quo nacechowany był improwizowaną doraźnością, dlatego zarządzający teatrzykiem „Faja” Boczkowski starał się, by składał się z dobrych tekstów, pozwalających co miesiąc zaproponować publiczności nowy atrakcyjny program. „Widowni trzeba się uczyć, by śmiała się wtedy, kiedy zechcę”⁷ – przekonywał Tuwim, jeden z głównych „dostawców” skeczy i piosenek dla Qui pro Quo, dlatego też co wieczór zasiadał w łóży dyrektorskiej, aby przypatrzeć się wykonaniu poszczególnych numerów i zarejestrować reakcje publiczności.

Konsekwentnie angażując się w organizacyjne przepoczwarczanie Qui pro Quo w Bandę, tej z kolei w Cyganerię, a potem w powstanie Starej Bandy i Cyrulika Warszawskiego, poeta skrzętnie kamuflował swój udział w kształtowaniu repertuaru tych nadscenek. „Posyłam ci trochę pism, z których dowiesz się, że dziś jest premiera w Qui pro Quo, składająca się tylko z moich utworów (ale nikomu nie mów, bo się wstydę)”⁸ – prosił Tuwim żonę w liście z 1922 r., a w parę lat później, w roku 1927, przekonywał dziennikarza, że Qui pro Quo jest dla niego „czarnym codziennym chlebem”, że nie życzy sobie, by pisane dla kabaretu utwory mieszać z jego twórczością – to pojęcie bowiem rezerwował dla poezji⁹.

Powtarzając uparcie „nie ukabarecie mnie”, dążył do rozgraniczenia obu sfer poprzez ukrycie Tuwima – wielbiciela podkasanej muzy za parawanem licznych pseudonimów, co wśród artystów rewiowo-kabaretowych było dość powszechnym zabiegiem, rodzajem gry prowadzonej z widzami. I choć nie był oryginalny w tym względzie, wykazał niebywałą pomysłowość w wynajdywaniu owych wizytówek zastępczych, raz występując jako Roch

T. Stępień, *Kabaret Juliana Tuwima*, Katowice 1989; T. Wittlin, *Pieśniarka Warszawy. Hanka Ordonówna i jej świat*, Warszawa 1990; R. M. Groński, *Taki był kabaret*, Warszawa 1994; I. Kiec, *Wyprzedaj teatr w ręce błazna i arlekina... czyli o kabarecie*, Poznań 2001; J. Tuwim, *Kabaretiana*, oprac. T. Stępień, Warszawa 2002; R. Dziewoński, *Irena Kwiatkowska i znani sprawcy*, Warszawa 2003; I. Kiec, *W kabarecie*, Wrocław 2004.

⁵ R. Dziewoński, dz. cyt., s. 28 – ze wspomnień Adolfa Dymyzy.

⁶ Zob. T. Wittlin, dz. cyt.

⁷ Cyt. za: J. Warnecki, *Najdłuższy mój monolog*, Warszawa 1971, s. 340.

⁸ J. Tuwim, *Utwory niezbrane. Ze zbiorów Tomasza Niewodniczańskiego w Bitburgu. Wiersze. Kabaret. Artykuły. Listy*, oprac. T. Januszewski, Łódź 1999, s. 11 – fragment listu Tuwima do żony (27.05.1922) przywołany we *Wstępie*.

⁹ *Rozmowy z Tuwimem*, wyb. i oprac. T. Januszewski, Warszawa 1994 (tu: 5. Wywiad z pisarzami polskimi pochodzenia żydowskiego. Rozmowa z Julianem Tuwimem, 1927, s. 25).

Pekiński, innym razem jako Jan Wim, to znów sygnując teksty jako Ślaz, Oldlen, dr Pietraszek, Schyzio Frenik, Korek itd., itp. (Boy lekko pokpiwał z 33 Tuwimowskich pseudonimów, które nie utrudniały rozszyfrowania autorstwa tekstów¹⁰). Słonimski przestrzegał jednak przed zbyt jednoznacznym odczytywaniem tych skrywających twarz Tuwima masek, przed traktowaniem pracy Tuwima-kabareciarza wyłącznie jako formy zarobkowania. „Nieprawdą jest, że Tuwim pisał dla pieniędzy – stwierdzał Słonimski stanowczo – pisał, bo lubił”¹¹.

Nie tylko lubił, ale miał doskonale rozeznanie w oczekiwaniach publiczności, a ona najczęściej uznawała program za udany, jeśli znalazły się w nim „chwytyliwe” – jak mawiał Marian Hemar – piosenki.

W pamięci przechowywał Tuwim piosenki śpiewane przez matkę Adelę: – „mazurki Chopina ze słowami K. Ujejskiego: «Jego dotąd nie ma, a duszyczka roi», «Biedaź moja z tą ciotką, przeważa mnie terkotką», i prześliczną piosenkę: «Ty czekaj mnie dziewczeczko cudna, pod tą wysmukłą topolą» i tę «Naprzód, naprzód marsz trębacze! Broń na ramię, wszak nabita» [...]”¹². Utwory te spisał w zbiorze *Piosenki, które śpiewała Mama*, ofiarowując go swej siostrze jako prezent gwiazdkowy w roku 1950¹³.

Rozsmakowywał się Tuwim w polskiej pieśni i piosence stopniowo, nie tylko studiując szacowne zbiory Żegoty Paulego, Wacława z Oleska, Wójcickiego, Glogera, Schillera czy Bystronia, lecz także szperając w jarmarcznych i straganowych drukach w rodzaju parokopiejkowego wydania *Daniel słynny bandyta i inne popularne piosenki*¹⁴. Trzeba dodać, że i w okresie międzywojennym tandetne wydania korsarskie pełniły niebagatelną rolę w upowszechnianiu piosenki. Jerzy Jurandot odnotował

¹⁰ T. Żeleński-Boy, *Pisma*, t. 21, Warszawa 1964 (tu: recenzja programu Qui pro Quo pt. *Kupa śmiechu* – prem. 23.12.1924, s. 569).

¹¹ A. Słonimski, *Alfabet wspomnień*, Warszawa 1989, s. 240.

¹² J. Tuwim, *Dzieła*, t. 5: *Pisma prozą*, oprac. J. Stradecki, Warszawa 1964, s. 61 (rozd.: *Książki, Chopin i Inowłódz*).

¹³ Jan Józef Lipski przypomina o istnieniu tego zbioru w przypisie do Protokołu 1 – sporządzonego na podstawie wywiadu udzielonego przez Tuwima 17 listopada 1953 r. – *Rozmowy...*, s. 13.

¹⁴ O własnych odkryciach dawnego pieśniarstwa tak pisał J. Tuwim w szkicu *O piosence* (w: *Dzieła*, s. 553): „Jakież to były rarytasy, takie np. śpiewniki miłosne, wychodzące nakładem «Księgarni popularnej» na ul. Świętokrzyskiej! Figurowały tam, obok *Alpuhary* – oczywiście bez podania nazwiska tajemniczego autora – frywolne utwory, w rodzaju piosenki o zapracowanym strażaku, którego piękne damy wzywają do gaszenia pożarów; obok nieśmiertelnego «Już miesiąc zaszedł, psy się uśpiły» widniały kuplety z *Pięknej Heleny*, tuż za utworem, rozpoczynającym się od słów «Ożenił starowinka się z panią istny kwiat», następował dziwnie i dobrze skądś znany tekst «Jakiż to chłopiec piękny i młody, jakaż to obok dziewica...» [...] Faworytką moją wśród tego gatunku poezji była – i jest – pieśń *Momenta*, ulubiony utwór liryczny polskich pracownic domowych”.

w *Dziejach śmiechu*¹⁵ działalność niejakiego Lucjana Królickiego, który przepisywał szlagiery z druków legalnych albo ze słyszenia z płyt (to ostatnie prowadziło nieraz do istotnych przekłamań znaczeniowych), a rozprawdzał drukowane na marnym papierze utwory pod Ogrodem Saskim. Za modą próbowały nadażyć także legalne wydawnictwa muzyczne: Leona Idzikowskiego, Feliksa Gąbczewskiego, Ignacego Rzepeckiego i Bolesława Rudzkiego – to właśnie im zawdzięczamy, że inwentaryzacja utworów słowno-muzycznych Tuwima jest dużo prostsza.

Poeta traktował dość nonszalancko swoją twórczość kabaretową, na co zżymała się Irena Krzywicka twierdząc, że bastardyzacja tekstów spod znaku podkasanej muzyki utrudni pracę przyszłym pokoleniom badaczy twórczości Tuwima¹⁶. A poeta nie tylko nie zachowywał ich odpisów, ale i szybko zapominał teksty własnych piosenek, ciesząc się „jak dziecko”, gdy rozmaite okazjonalne wykonania przywracały jego pamięci to efemeryczne potomstwo¹⁷. W rozpraszaniu funkcjonującego w odpisach słowno-muzycznego dorobku Tuwima miała swój udział oczywiście II wojna światowa i o tej stracie przypominają powojenne, fragmentaryczne, bo dokonywane z pamięci, rekonstrukcje utworów, jak choćby *Litanii miłosnej*, której drugą zwrotkę i refren odtworzyła jej dawna sceniczna interpretatorka, Tola Mankiewiczówna¹⁸. Po niektórych piosenkach pozostały tylko pamiętnikarskie napomknienia lub anegdota podobne do szkicowej relacji Mariana Hemara, który przypomniał występ Hanki Ordonówny, śpiewającej o tym, jak „Kopernik i Mickiewicz z pomników swych idą do Belwederu, do Komendanta, ze skargą, że źle traktuje sejm. A Komendant mówi im: Pocałujcie mnie w d...!”¹⁹.

Filologiczny obowiązek nakazywałby opisanie zachowanych piosenek Tuwima w porządku chronologicznym: od pierwszej zidentyfikowanej piosenki *Można zaczynać*²⁰, powstałej około roku 1915, wówczas gdy Tuwim współpracował z łódzkim teatrykiem **Bi-Ba-Bo**, przez obfitość tekstów

¹⁵ J. Jurandot, *dz. cyt.*, s. 27.

¹⁶ Recenzja I. Krzywickiej dotyczyła wydania Tuwimowskiego *Jarmarku rymów*, a zamieszczono ją w „Wiadomościach Literackich” 1934, nr 39.

¹⁷ J. Jurandot, *Dzieje śmiechu*, [w:] *Dymek...*, s. 421 (szkic ten był podstawą wydanej później przez Jurandota książki pod tym samym tytułem: J. Jurandot, *dz. cyt.*).

¹⁸ O okolicznościach powojennej rekonstrukcji tekstu *Litanii miłosnej*, który spłonął w Powstaniu Warszawskim, opowiedział Tadeusz Raabe; zob. T. Raabe, *Trzy spotkania*, [w:] *Wspomnienia o Julianie Tuwimie*, red. W. Jedlicka, M. Toporowski, Warszawa 1963.

¹⁹ M. Hema, *Awantury w rodzinie*, Londyn 1994, s. 18. Innym przykładem może być enigmatyczne wspomnienie Stanisława Wygodzkiego, który zapamiętał, wykonywaną przez Ordonkę, piosenkę „o skrzypku z Będzina i jego starej matce” (S. Wygodzki, *Będzin*, [w:] *Wspomnienia...*, s. 170).

²⁰ Zob. T. Stępień, *dz. cyt.*, s. 9 oraz *Wstęp* do: J. Tuwim, *Kabaretiana*, s. 7.

napisanych dla międzywojennych kabaretów warszawskich²¹, z uwzględnieniem cezury roku 1940, gdy Tuwim-emigrant wysłał polskim aktorom palimpsestową piosenkę *List zza oceanu*, przeglądając okazjonalnie układane utwory powojenne (jak choćby te pisane dla Adolfa Dymyzy występującego w teatrze „Syrena”), aż po bożonarodzeniowe, roku 1953, spotkanie poety z autorem znanego przeboju *Co nam zostało z tych lat*, Eugeniuszem Żytomirskim, któremu Tuwim zwierzył się z nostalgią „Nie piszę już teraz piosenek, sam właściwie nie wiem, dlaczego. Ale tym bardziej się cieszę, kiedy widzę, że ten genre nie zaginał, że poeci nie stronią od piosenki...”²².

Kuszące byłoby uporządkowanie piosenek Tuwima wedle wzoru zastosowanego przez Maurice’a Donnay do utworów prezentowanych w Chat Noir – trzeba byłoby wyodrębnić piosenki: skandaliczne, ironiczne, naturalistyczne, realistyczne, cyniczne, liryczne, szowinistyczne²³. Mankamentem tego podziału jest to, iż odnosi się on tylko do treści tekstu, a nie można zapomnieć o wskazówce Tuwima: „wiersz, gdy się stał piosenką, przestał być wierszem”²⁴. Trzeba więc spróbować uwzględnić wzajemne powiązania tekstu, melodii i scenicznego wykonania.

Uprawiał Tuwim – posłużmy się typologią Jerzego Jurandota²⁵ – **piosenkę sceniczną**, której tekst, podporządkowując sobie muzykę, wymagał interpretacji aktorskiej, a złożoność fabularna utworu utrudniała takiej piosence ostanie się przebojem. I tak publiczność **Mirażu** mogła wsłuchać się w stylizowaną na francuską balladę opowieść o tragicznych losach metresy królewskiej (w tej roli Lena Orwidowa-Boczkowska), zgładzonej przez zbuntowany lud wraz z koronowanym kochankiem²⁶; Maria Strońska wcielała się w mściwą służącą Ninette, która wraz z mężem-garbarzem zamordowała niewiernego kochanka, markiza Lafayette²⁷, a widownię Qui pro Quo rozbawiała, będąca kontaminacją pastiszu ballady romantycznej i melodycznej stylistyki ballady podwórkowej, piosenka, której bohaterka (kreowana przez Mirę Zimińską) zwierzała się „złocistemu rycerzowi” z braku erotycznych doświadczeń, prosząc go o pomoc w tym względzie:

²¹ Teksty piosenek Tuwima można znaleźć w: Dymek..., – D; R. M. Groński, *Jak w przedwojennym...*, – JPK; tenże, *Taki był...*, – TBK; K. Krukowski, *Mała antologia kabaretu*, Warszawa 1982 – MAK; J. Tuwim, *Kabaretiana*, – K; tenże, *Utwory niezbrane*, – UN; Z. Adrjański, *Złota księga pieśni polskich. Pieśni, gawędy, opowieści*, Warszawa 1997 – ZKPP. Podane skróty będę wykorzystywać w dalszej części pracy, podając lokalizację konkretnych utworów.

²² E. Żytomirski, „Chyba dziś wiersz napiszę...”, [w:] *Wspomnienia...*, s. 410.

²³ Tę typologię przywołał w swej książce R. M. Groński, *Taki był...*, s. 11.

²⁴ J. Tuwim, *O piosence*, [w:] tegoż, *Dzieła*, s. 559.

²⁵ Zob. J. Jurandot, dz. cyt.

²⁶ *Jego Królewskiej Mości Kochanka. Ballada francuska z XVII stulecia* (K, s. 39–40).

²⁷ Ninette, „Estrada” [1918] nr 4 (*Utwory z repertuaru Marii Strońskiej*), s. 31–33.

Rycerz się wzdrygnął okropnym ruchem
Na to życzenie kobiety
I rzekł: – Przepraszam, wszak jestem duchem,
Nie mogę służyć niestety.

Potem ją ujął i rzucił do wody,
Fala zakryła jej lica,
Tak to zasnęła w kwiecie urody
Ostatnia warszawska dziewczica²⁸.

Wśród Tuwimowskich **piosenek z fabułą** motywem regularnie powracającym i wariacyjnie przetwarzanym przez autora jest temat balu. Raz jest to zabawa taneczna w łódzkim ogródku, gdy rytm walca wywołuje z pamięci bohatera wspomnienie dzieciństwa (*Walczyk*²⁹), innym razem dancingowe rytmy shimmy są taneczną inspiracją dla fordansera Abramka-bawidamka³⁰, a i w rządowych sferach nie brakuje pretekstów do odurzania się codziennym karnawalem, o czym z ironią śpiewali Stefcia Górską z Ludwikiem Lawińskim: „Więc jutro bal na kroplę mleka dla endeka, bal posady dla brygady siódmej, / Bal w sejmie posłów, i liderów, przy udziale szwoleżerów i muzyki cudnej!”³¹.

Z rządowych salonów można przenieść się na dekadencją biesiadę suchotników, ostentacyjnie manifestujących:

Nasza pieśń niebywała
Płynie z rynsztoków,
Wypiekami twarz pała
Jadem krwotoków,
Wiwat dziewczka-ulica!
Nim nas zdusi gruźlica [...] ³²

i zakończyć ten taneczny przegląd zabarwionym czarnym humorem refrenem *Balu wisielców*:

Tańczą na strykach obwiesie
W drgawkach się kurczą wesoło,
A wiatr piosnkę ich niesie
Smętnym refrenem wokoło³³.

²⁸ *Ostatnia dziewczica* (MAK, s. 215).

²⁹ *Walczyk* (K, s. 69–71) – piosenka śpiewana przez T. Olszę w teatrze *Syrena* (1956).

³⁰ *Abram, ja ci zagram* (K, s. 52–54).

³¹ *Bale* (UN, s. 157) – piosenka śpiewana w rewii *MSZ, czyli pamiętaj o mnie*, muz. R. Falla (prem. 18.01.1929).

³² *Pieśń suchotników*, [w:] *Nowa Cabaretiana*, „Wesoła Muza. Nowości kabaretowe”, Warszawa 1918, s. 42–45 – prwdr. pod pseud. Jan Wim, piosenka śpiewana na nutę: *Danse du ventre*.

³³ *Bal wisielców* (K, s. 41–43) – pierwodruk pod pseudonimem Jan Wim, muz. J. Bockowskiego. W tej grupie utworów, w której Tuwim wykorzystał motyw balu, umieścić

W grupie prezentowanych tu tzw. **piosenek zdarzeniowych** można wskazać trzy, które zyskały popularność na miarę szlagieru. Widzowie chętnie podśpiewywali aluzyjny przewrotny refren piosenki, zaprezentowanej po raz pierwszy w 1918 r. w Mirażu przez Władysława Lina – słowa „O kup pan to” w zależności od sposobu artykułowania stawały się handlowym sloganem (O kup pan to!) albo antyniemiecką manifestacją (Okupant to!). Trzeba dodać, że patriotyczna aluzyjność tej piosenki była powodem szybkiego zamknięcia kabaretu (11.03.1918)³⁴.

W obiegu popularnym znalazła się także „rozkosznie niedorzeczna”³⁵ piosenka *Tata da raka*, do której muzykę napisała Anda Kitschmann, stała numer Miry Zimińskiej w programach kabaretu Qui pro Quo i Cyganerii³⁶. O upowszechnieniu tej piosenki zdecydował kalamburowy refren, którego wielokrotne powtarzanie: „Tata da raka, tata” (5x) doprowadzało do sacjacji słów przy jednoczesnym uwypukleniu ich instrumentacji brzmieniowej.

Niezwykle szybko Karol Hanusz spopularyzował również Tuwimowski *Zwariowany alfabet*, w którym autor nie tylko odślawiał mechanizm plotki, ale też podkreślał jej monotematyczność:

Usłyszał o tym aktor E
I rzekł: Ten Ce to wielka De,
Narobił plotek w mieście,
Że księżna A jest zwykła Ka,
Że książę Jot z nią dziecko ma
To wszystko kłamstwo, wreszcie³⁷.

Kryptonimowa zabawa okazała się zręcznym sposobem „suflowania wyobraźni” widza, któremu opowiedziano *petit cochon-histoire* (świntuszącą historię) bez naruszania zasady stosowności. Podobnej techniki mówienia nie wprost, polegającej na ukryciu gorszącego romansu „uroczej miss” z panem Smith w infantylnie brzmiącym: tiu-tiu-tiu, użył Tuwim w piosence śpiewanej w Qui pro Quo przez Zulę Pogorzelską i A. Arkadiego:

też trzeba: śpiewaną przez H. Ordonównę w **Qui pro Quo** piosenkę *Rodzinna radość* (D, s. 489–490); *Walc cieni* (przypomniany przez T. Stępnia w książce *Kabaret...*); *Legendę walca* (K, s. 44–45); *Piosenkę Orfeusza A. D. 1930. (W 50 rocznicę zgonu Offenbacha)*, (K, s. 59–60).

³⁴ *O, kup pan to!* (K, s. 43–44) – utwór ten śpiewała także młoda Lucyna Messal.

³⁵ Określenie użyte przez T. Żeleńskiego-Boya w recenzji rewii pt. *Ram-pam-pam* – prem. 01.09.1933 (dz. cyt., t. 25, s. 571).

³⁶ *Tata da raka* (D, s. 477–478 – tu podana informacja o prezentacji tego utworu w **Qui pro Quo**; K, s. 65–66 – T. Stępień wspomina – na podstawie recenzji Żeleńskiego (Boya) – o występach Zimińskiej z tą piosenką w **Cyganerii** w roku 1933).

³⁷ *Zwariowany alfabet* (K, s. 75–76) – utwór z muzyką Z. Wiehlera.

To chytry lis
Ten cały Smith!
Bo poszła miss... tiu-tiu...
W pokoju oprócz sofy nic a nic!
Tiu-tiu! Tiu-tiu!³⁸

Zdarzało się, że przedstawiona w piosence anegdota stawiała się dla Tuwima pretekstem do koncentrowania uwagi publiczności na osobie opowiadacza. Tak wydoskonalił on odmianę piosenki charakterystycznej, operującej karykaturą i persyflażem.

Dla Hanki Ordonówny stworzył postać znękaną trudami życia robotnicy (*Marzenie*), która umyka przed smętkiem codzienności w fikcję kina niemego, marząc:

Gdyby mi było choć w niebie dano
Przez Mozzuchina tak być kochaną!³⁹

oraz dziewczyny z mało chlubną przeszłością erotyczną, która pragnie przeżyć prawdziwą miłość (*Romans*)⁴⁰, czy luksusową, trochę cyniczną fordanserkę, naiwnie śpiewającą: „Mam chłopczyka / Na Kopernika”⁴¹; wreszcie wiernie czekającą kochankę Johnny’ego (*Johnny*)⁴². Ordonówna, wypowiadając się ze sceny słowami Tuwima, z melancholią opowiadała o losie rozmaitych rozczarowanych marzycielek.

Tuwim nie ograniczał jednak swej współpracy teatralnej do Hanki Ordonówny i pisał piosenki charakterystyczne także dla innych artystek. Zainspirowany pomysłem Miry Zimińskiej ożywił skrytą w pokoiku na Hożej,

³⁸ *Tiu-tiu* (UN, s. 158–159) – piosenka do muzyki G. Gershwina, wykonywana w rewii pt. *Kochajmy się* w **Qui pro Quo** (prem. 24.09.1929); po wojnie duet Z. Pogorzelska/ A. Arkadi został zastąpiony przez A. Dymśkę i S. Górską, występujących w tym numerze w **Teatrze Syrena**.

³⁹ *Marzenie* (tekst ze zbiorów A. Tura zamieszczono w **D**, s. 490–492; w **MAK** nieco zmieniony układ graficzny, s. 218–220; także w: T. Wittlin, *Pieśniarka...*, s. 95–96) – piosenka wykonywana w programie *Grunt się nie przejmować* (prem. 16.10.1925).

⁴⁰ *Romans* (UN, s. 155–156) – piosenka śpiewana przez H. Ordonównę w **Qui pro Quo** w rewii *A tymczasem pod łóżkiem* (prem. 14.10.1926).

⁴¹ *Mam chłopczyka na Kopernika* (**K**, s. 50–52) – pierwodruk pod pseudonimem J. Wim, muz. J. Boczkowskiego, piosenka zaprezentowana w rewii **Qui pro Quo** *Puść go kantem* (prem. 16.11.1926). T. Wittlin przypomina w biografii Ordonki (*Pieśniarka...*), że utwór ten przez towarzystwo warszawskie bywał odczytywany złośliwie jako publiczna deklaracja uczuć pieśniarki – przyczynił się do tego romans Ordonówny z J. Osterwą, kierującym **Teatrem Reduta**, który mieścił się właśnie w gmachu przy ul. Kopernika w Warszawie.

⁴² *Johnny* (**MAK**, s. 221–223) – utwór z programu **Qui pro Quo** pt. *Pstryk* (prem. 31.10.1927).

zapatrzoną w gwiazdy samotną dziewczynę (*Pokoik na Hożej*)⁴³, Stefci Górskiej ofiarował historię zbuntowanej przeciwko maminej kurateli pensjonarki (*Nie bój się mamy*), podśpiewującej w rytm fokstrota:

Nie bój się mamy,
Bo mama też nie była święta [...] ⁴⁴,

a Zuli Pogorzelskiej powierzył rolę prowincjonalnej głuptaski, zwierzającej się publiczności:

Powiedział sam, że całkiem pewnie się ożeni ze mną.
Mógł nie powiedzieć, jak powiedział. No to znaczy chciał.
A potem takie rzeczy robił, jak się stało ciemno,
że jakby nie chciał się ożenić, no to skąd by śmiał? ⁴⁵

Choć przedstawione sceniczne postacie kobiece różnią się od siebie wyglądem, temperamentem, pochodzeniem społecznym, to do prezentacji każdej z nich użył Tuwim tego samego, stereotypowo potraktowanego, motywu tematycznego – są to utwory o poszukiwaniu szczęścia.

W piosenkach charakterystycznych, portretujących mężczyzn, pozwalał sobie Tuwim na większą dozę karykaturalnych przerysowań. Lekko zbławizowany amant „frakowy” kreowany przez Konrada Toma opowiadał perypetie swego nader skomplikowanego romansu z kłopotliwą kelnerką (*Przygoda z kelnerką*)⁴⁶, szmoncesowymi kupletami rozbawiał ofermowaty Lopek Krukowski, a przede wszystkim powracał do publiczności ekscentrycznie prezentujący się w błazeńskiej masce pure nonsensu Teofil Winegret – bohater nierozłącznie związany z aktorskim emploi Adolfa Dymyzy. Wówczas gdy Dymsza/Winegret śpiewał:

Moja dziewczina z kolonii Staszica
Petrarka moja cudna, mój falujący biust,
Czarowna feja, grafinia marica
Nieustający deser dla mych ust ⁴⁷

⁴³ *Pokoik na Hożej* (D – z zapisem nutowym melodycznego motywu refrenu, s. 481–482; K, s. 64–65; ZKPP, s. 346–347). O kulisach powstania tej piosenki, do której muzykę napisał Władysław Dan [Daniłowski] – zob. M. Zi mi ń s k a - S y g i e t y ń s k a, *Nie żyłam samotnie*, Warszawa 1985. Utwór ten był wykonywany także przez M. Fogga.

⁴⁴ *Nie bój się mamy* (K, s. 54–55) – piosenka (pierwodruk pod pseudonimem Oldlen, muz. F. Markush) z repertuaru **Qui pro Quo** wykonywana przez zespół T. Wysockiej; według T. Wittlina była śpiewana też solo przez S. Górską.

⁴⁵ *Przygoda w Wilanowie* (MAK, s. 202–204) – piosenka wykonywana przez Z. Pogorzelską w kabarecie **Banda**, w programie *Wiosna bandytów* (21.04.1932).

⁴⁶ *Przygoda z kelnerką* (K, s. 46) – pierwodruk pod pseudonimem Jan Wim; muz. F. Halpern.

⁴⁷ *Dziewica z kolonii Staszica* (K, s. 72–73) – muz. Jan Boczkowski; A. Dymyza, wykonawca tej piosenki w czasach **Qui pro Quo**, powrócił do niej w roku 1956, opatrując tekst własną melodią w programie *Rym-cym-cym* w teatrze **Syrena**.

albo:

Zimna krew ode mnie to aż jedzie,
Nie mam nerwów, nie wiem co to złość.
Siedzę sobie wczoraj przy obiedzie,
Nagle wchodzi jakiś obcy gość,
Nic nie mówiąc, bierze talerz zupy
I na nowy perski dywan – chlust!
Na wazową łyżkę wziął skorupy
I z uśmiechem podał mi do ust!
A ja nic. Tylko czekam: co będzie dalej?
I patrzę, czy to serio, czy to tylko bluff?
On siekierę wziął i już w meble wali,
A ja nic, zimna krew [...] ⁴⁸

spiętrzone nieprawdopodobieństwo prawdopodobnych zdarzeń działało odświeżająco na publiczność swą – jak to nazwał Artur Sandauer – „higieniczną retoryką”⁴⁹. Wykonanie tej ostatniej piosenki tak próbował opisać Witold Filler: „Gra Dymyzy przemnożyła perlistość tuwimowskich nonsensów do granic paroksyzmu”⁵⁰. Przychylał się jednak do opinii Boya, przenikliwego badacza aktorskiego kunsztu, który wielokrotnie podkreślał „nieopisywalność” fenomenu, jakim był śpiewający Dymyza.

Obok piosenek scenicznych wyróżnić można w twórczości Tuwima odmianę, która co prawda podobnie do piosenki teatralnej będzie sprawdzana w warunkach estradowych, ale różni się od niej strukturalnie i tematycznie. O ile w piosenkach scenicznych muzyka miała zwykle charakter ilustracyjny i dostosowywała się do rytmu słowa, o tyle w modelu popularnym obowiązywał dyktat muzyka i to on narzucał swoje warunki autorowi tekstu. Wymagało to wydoskonalenia techniki zestrzajania muzyki ze słowem i temu służyła Tuwimowska teoria „rybki”. Przed napisaniem utworu właściwego należało przygotować „ślepy tekst”: pozbawiony co prawda sensu, ale za to utrwalający rozmiary frazy, rytm i rozkład akcentów melodii. Tuwim dawał jako przykład klasycznie „rybkowy” wiersz Słonimskiego:

⁴⁸ [Zimna krew], w: W. Filler, *Wielki Dodek. Opowieść o Adolfie Dymyzy*, Warszawa 1995, s. 13–14. Oprócz przywołanych utworów trzeba wymienić znakomite kreacje Dymyzy w piosenkach: *Dziwak jestem* (MAK, s. 223–224; K, s. 73–74), *Kuplety idioty* (K, s. 77–79) – piosenka będąca prawdopodobnie przeróbką tekstu przedwojennego, a włączona w 1950 r. do programu *Panie dobrodziejku* w *Teatrze Syrena*, *Kuplety laureata Tworek* (K, s. 62–630) – prwdr.: pod pseud. Schyzio Frenik – utwór zaprezentowany w kabarecie **Banda** w 1932 r.

⁴⁹ Cyt. za: R. M. Groński, *Jak w przedwojennym...*, s. 166.

⁵⁰ W. Filler, *dz. cyt.*, s. 15.

Cip, cip, wołała na mnie kura,
Gdym przepisywał stary dach,
O królu Anglii, hura, hura,
Twa żona ma na imię Stach⁵¹.

Jak głosiła środowiskowa plotka, Tuwim z Hemarem postanowili usprawnić pracę nad tekstami estradowymi i opracowali na własny użytek podręczny słownik rymów jednosylabowych i rymów męskich, z których tworząc piosenki korzystali najczęściej⁵².

Rytmem muzycznym, który w latach dwudziestych i trzydziestych zdecydował o kształcie słownym **piosenki nostalgicznej** (nazywanej też przez Zbigniewa Raszewskiego **elegijną**), było tango (czasem walc angielski). Natomiast odmianę komiczną kształtował przede wszystkim rytm fokstrot⁵³.

Jakie było źródło nieskrywanej niechęci Tuwima do tang? Dlaczego stojąc w roku 1942 przed publicznością nowojorską z żarliwością i ironią przeciwstawiał się temu gatunkowi, mówiąc:

Gościenna Stasia odelka teraz trzy tanga. Bo tang się nie śpiewa. Tanga lka się. Ten rodzaj nie cieszy się sympatią prelegenta może dlatego, że ze łzami wściekłości w oczach tyle ich w życiu musiał napisać⁵⁴.

Najczęściej właśnie tanga były szlagierami i dlatego na nie składano najwięcej zamówień. Ale napisanie piosenki-tanga nie było wdzięcznym zadaniem, jako że wiązało się z szeregiem warsztatowych ograniczeń. Po pierwsze, do melodii tanga autor powinien był dobrać mało skomplikowany tekst odwzorowujący jej nastrój, ale nie nadmiernie ambitny, o co zresztą wstępnie starali się kompozytorzy tak modelując linię melodyczną, by skala była dogodna do amatorskiego odśpiewania, a harmonizacja swą prostotą sprzyjała zapamiętywaniu melodii. Ascezie warsztatowej muzyków musiała odpowiadać skromność poetyckich środków, co prawdopodobnie było powodem Tuwimowej udręki. Jego tanga mają zwykle kształt miłosnego wyznania: bohater czasem wyraża tęsknotę za wspólnie spędzoną nocą „śród bzów, szeptów, marzeń i mgły wiosennej”⁵⁵, innym razem pozwala sobie

⁵¹ Teoria „rybki” omówiona na podstawie wspomnień J. Jurandota (zob. *Dymek...*).

⁵² R. M. Groński, *Jak w przedwojennym...*, s. 65.

⁵³ Por. Z. Raszewski, *Szlagiery*, [w:] *Mój świat*, Warszawa 1997.

⁵⁴ J. Tuwim, *Dzieła...*, s. 573 (tu rozdz.: *Pogawędka o polskiej piosence kabaretowej*).

⁵⁵ *Nasza jest noc* (K, s. 58; ZKPP, s. 246–247) – pierwodruk pod pseudonimem Oldlen, muz. S. Górski, wykonanie: S. Górski i Chór Dana w teatrze **Qui pro Quo**, w programie *Maj za pasem* (prem. 14.03.1930). Piosenkę tę włączył do swego repertuaru i nagrał po wojnie we własnej wytwórni płytowej M. Fogg (we wspomnieniach odnotował, że był to jeden z najpopularniejszych motywów muzycznych w latach czterdziestych i pięćdziesiątych – zob. M. Fogg, *Od palanta do belcanta, wspomnienia spisał Zbigniew K. Rogowski*, Warszawa 1971, s. 46–47).

na krzyk rozpacz: „nie daj umrzeć mi z tęsknoty”⁵⁶ albo wabi kusząco kochanka nieco pretensjonalnym, w stylu tang przedmieścia, zawołaniem:

Przytul! Kwiaty piersi otwórz spieczę głodnych warg,
Przytul! Niech się usta wpiją w biały prężny kark⁵⁷.

Poza tangami do grupy szlagierów nostalgicznym⁵⁸ Tuwima zaliczyć trzeba oczywiście dwie filmowe piosenki (*Szpieg w masce*, reż. Mieczysław Krawicz, 1933): *Miłość ci wszystko wybaczy* w rytmie walca skomponowanego przez Henryka Warsa i blue-fox *Pierwszy znak* – obie w scenicznej interpretacji Hanka Ordonówny⁵⁹.

Za wspólną cechę szlagierów nostalgicznym Zbigniew Raszewski uznał to, że nigdy nie było sprawą zupełnie jasną „gdzie się rzecz rozgrywa, co kochanków rozdzieliło czy rozdziela, do jakich środowisk należą. Szlagier bywał pod tym względem niesłychanie dyskretny, toteż identyfikować mógł się z „podmiotem lirycznym każdy. (I każda)”⁶⁰. By kochankowie mogli oddać się miłosnym rozpamiętywaniom, autor odgradzał ich od świata zewnętrznego: nie miała do nich przystępu polityka, nie istniały zagrożenia wojenne.

Szlagier wypełniał zadanie „wentylowania uczuciowości słuchaczy”⁶¹ dopiero wówczas, gdy zawierał łatwy do zapamiętania, co zapewniało mu anonimowe krążenie społeczne, nieskomplikowany szlagwort. Tuwim niewątpliwie potrafił dobierać szlagworty: „Pierwszy znak, gdy serce drgnie”, „Trzeba za czymś tęsknić”, „Co nam zostało z tych lat”, „Nasza jest noc” – to do dzisiaj powszechnie nucone refreny.

Intrygowała Tuwima wariabilność form słowno-muzycznych i dlatego gromadził drukowane odmiany konkretnego utworu, by na tej podstawie móc prześledzić metamorfozy tekstu i muzyki. Do roku 1939 zebrał np. 15 wersji „melodramatycznej dyrdymałki” *Stary Cygan*, ballady Aleksandra Wertyńskiego przetłumaczonej na zamówienie ok. 1917/1918 r., a wykonanej

⁵⁶ *Nie daj umrzeć mi z tęsknoty* (K, s. 58–59) – pierwodruk pod pseudonimem Oldlen, muz. W. Dan – tango śpiewane w **Qui pro Quo** w roku 1930 przez Chór Dana.

⁵⁷ Tamże, s. 58.

⁵⁸ Do grupy piosenek nostalgicznym, poza wymienionymi, należą także utwory: z repertuaru Chóru Dana tango autorstwa Tuwim/Dan *Co nam zostało z tych lat*, uznane przez M. Hemara za „arcydzieło piosenkarskie” (D, s. 501); skomponowane przez W. Dana tango *Zamieńmy się ustami* (K, s. 67), sparodiowane później przez K. Krukowskiego w utworze *Zamieńmy się nosami*; *Głos z daleka* – tango skomponowane i wykonane (z towarzyszeniem Chóru Dana) przez S. Górską w programie **Qui pro Quo** *Czysta wyborowa* w 1930 r.; *Melodia* z muzyką W. Dana (K, s. 61–62) – piosenka z repertuaru M. Fogga, włączona również do filmu *Biała trucizna* (reż. A. Niemirski, główną rolę zagrała M. Zarębińska obok S. Jaracza, S. Broniszówny, W. Gawlikowskiego – prem. 04.11.1932); *Trzeba za czymś tęsknić* – tango śpiewane w **Qui pro Quo**, muz. F. Hollaender; *Litania miłosna* z repertuaru T. Mankiewiczówny (zob. *Wspomnienia...*); *List zza oceanu* (K, s. 76–77) z muz. Z. Wiehlera.

⁵⁹ *Miłość ci wszystko wybaczy* (D, s. 495; K, s. 63) – pierwodruk pod pseudonimem Oldlen, muz. H. Warsa [Warszawskiego]; *Pierwszy znak* (K, s. 64), muz. H. Warsa.

⁶⁰ Z. Raszewski, dz. cyt., s. 30.

⁶¹ R. M. Groński, *Taki był...*, s. 160.

rok później w kabarecie Sfinks⁶². Podkreślić należy, że przekłady piosenek francuskich, niemieckich czy rosyjskich były dla Tuwima ważną szkołą różnorodnych technik i konwencji pieśniarskich, a gdy zdarzyło się, że poeta był niezadowolony z translacji, opatrywał tekst klauzulą: NIE DRUKOWAĆ (egzemplarz Tuwimowskiego tłumaczenia pieśni „Nie poj, krasawica” Rachmaninowa z takim właśnie zastrzeżeniem przechował w swym archiwum domowym Janusz Warnecki⁶³). Dzięki Tuwimowskiej pasji translatorskiej polska publiczność poznała *Madame Ninon*, utwór z repertuaru Ernsta von Wolzogena⁶⁴, mogła uczestniczyć w swoistym translatorskim pojedynku, w którym zmierzyli się: Andrzej Włast, prezentujący w Perskim Oku swój przekład piosenki Bogomarovy *Publiczki* i Tuwim, który zaproponował widzom *Qui pro Quo* ten sam utwór, pokonując rywala jakością translacji⁶⁵. Interesujący jest przypadek tłumaczenia piosenki Aleksandra Wertyńskiego *Córka kata*. Badacze przedstawiają zwykle tekst o inc.: „Jeszcze godzina straszna nie wybiła” jako pierwotnie wykonywany przez Marię Strońską (1918), a potem włączony do repertuaru Ordonówny (1925). Tymczasem Strońska prezentowała melorecytację, która prawdopodobnie była podstawą późniejszej pieśniarskiej wersji, napisanej specjalnie dla Ordonki (inc. „Codziennie skoro świt / Łańcuchów słyszę zgrzyt”) – w drugim wariancie Tuwim uwypuklił miłosny dialog, usuwając obecne w pierwszej wersji elementy grozy i rozdzielając zwrotki wyrazistym refrenem⁶⁶. Wśród Tuwimowskich tłumaczeń znajdziemy także teksty francuskie: zachwycającą wersję bretońskiej ballady *Serce matki* Jeana Richepina⁶⁷, z repertuaru Yvette Guilbert (po polsku śpiewanej w okresie międzywojennym przez Marię Strońską, a po wojnie przez Hannę Skarżankę), wzbogacającą repertuar Karola Hanusza piosenkę *À la Martinique*⁶⁸, podarowaną Janowi Sarneckiemu i Stanisławowi Ratoldowi *Pieśń cygańska*⁶⁹, klasyczny tekst Aristide’a Bruanta

⁶² *Stary Cygan* (K, s. 40–41) – pierwodruk pod pseudonimem Jan Wim, muz. E. Kondor. O swoim zainteresowaniu dla wielowariantowości piosenek pisał J. Tuwim w szkicu *O piosence* (w: *Dzieła...*, s. 558–559).

⁶³ J. Warnecki, *dz. cyt.*, s. 341.

⁶⁴ „Estrada” [1918] nr 2, s. 33–36; muzykę do polskiej wersji napisał F. Halpern; po wojnie piosenkę tę śpiewała B. Rylska – zob. *Wspomnienia o Kazimierzu Rudzkim*, red. H. Głowacka, Warszawa 1981 (tu: konferansjerka Rudzkiego pt. *Koncert dawnych utworów rozrywkowych z okazji 50-lecia ZAiKS-u*, Warszawa, „Dom pod Królami”, 1 grudnia 1968, s. 40).

⁶⁵ Por. T. Wittlin, *Pieśniarka...*.

⁶⁶ Wersja I *Córki kata* („Estrada [1918] nr 4 (*Utwory z repertuaru M. Strońskiej*), s. 27–31; K, s. 83–85). Wersja II (T. Wittlin, *Pieśniarka...*, s. 98–99) – piosenka wykonywana w rewii *Puść go kantem*.

⁶⁷ „Estrada” nr 8 (*Utwory Jana Wima i innych*), s. 9–10. Z podziwem o Tuwimowskim przekładzie ballady J. Richepina pisał parający się przekładami piosenek francuskich B. Horowicz – por. *Nim przeminie z wiatrem. Wspomnienia*, Warszawa 1974.

⁶⁸ *Nowa Cabaretiana*, s. 78–82 (pod pseud. Jan Wim).

⁶⁹ Tamże, s. 83–85 – St. Ratold prezentował tę piosenkę w *Mirażu*, a J. Sarnecki w *Teatrze Małym* w Warszawie.

*Na szubienicy*⁷⁰, wreszcie francuską pieśń *Madelon*⁷¹, w której z oryginału pozostało tylko tytułowe imię. Takie „szczepienie” własnych pomysłów na cudzym tekście było charakterystycznym sposobem pracy Tuwima nad formami słowno-muzycznymi, czego potwierdzeniem jest recenzja Boya, tak opisującego styl pracy poety nad librettem *Żołnierza królowej Madagaskaru* w roku 1936:

[...] jedno przerobił, drugie poprawił, trzecie doprawił, inne wyrzucił i tak się rozbawił tą robotą, że w rezultacie napisał wszystko sam. Z pierwotnego tekstu – oprócz pomysłu nie zostało nic⁷².

Interesował go proces asymilacji tekstu autonomicznej piosenki, gdy stawiała się częścią spektaklu muzycznego, jak i emancypowanie się piosenek pierwotnie należących do muzycznego widowiska. Często też włączał własne utwory słowno-muzyczne do adaptowanych przez siebie wodewilów, a przykładem może być przeniesienie Tuwimowskiej *Małgorzatki*⁷³ – będącej wariacyjnym opracowaniem jednej z ulubionych piosenek poety, żakowskiej śpiewki o Małgorzatce tańczącej z huzarami – do libretta *Żołnierza królowej Madagaskaru*⁷⁴ czy umieszczenie piosenki pt.

⁷⁰ „Estrada” nr 8, s. 18–20 – tekst przypomniany również przez R. M. Grońskiego (*Taki był...*, s. 15–16).

⁷¹ Utwór zamieszczony przez K. Krukowskiego w jego wspomnieniach (*Moja Warszawa*, s. 72), a potem przedrukowany w **MAK**, s. 185.

⁷² T. Żeleński-Boy, *Bój się Boga, Mazurkiewicz!...* *Premiera w Teatrze Letnim*, [w:] *tegoż*, dz. cyt., t. 26, s. 726.

⁷³ J. Tuwim, *Małgorzatka* (**K**, s. 67–69) – o zafascynowaniu Tuwima żakowską wersją *Małgorzatki* świadczy fakt, że poeta przez wiele lat zbierał jej rozmaite warianty tekstowe – por. Z. Adrjański, dz. cyt., s. 36–37.

⁷⁴ Libretto *Żołnierza królowej Madagaskaru*, opracowane przez Tuwima na podstawie farsy S. Dobrzańskiego, było wielokrotnie wykorzystywane w polskim teatrze: po raz pierwszy w spektaklu reżyserowanym przez J. Warneckiego w **Teatrze Letnim** w Warszawie (prem. 03.12.1936), w oprac. muzycznym T. Sygietyńskiego (skompiłował motywy muzyczne z operetek wystawianych w okresie premiery sztuczki Dobrzańskiego, takich jak: *Córka pani Angot*, *Gasparone*, *Orfeusz w piekle*, *Ptasznik z Tyrolu*), ze scenografią W. Daszewskiego, choreografią E. Koszutskiego, w kostiumach Z. Węgierkowej. W roli Kamilli wystąpiła wówczas M. Zimińska, a jako Mazurkiewicz partnerował jej M. Maszyński. Powracano kilkakrotnie do tej wersji libretta w okresie powojennym: 1. *Żołnierz królowej Madagaskaru* w **Teatrze Miniatur Syrena** (kierowanym przez J. Jurandota) – w reżyserowanym przez S. Perzanowską przedstawieniu wystąpili w rolach głównych: M. Zimińska z L. Sempolińskim (prem. 19.06.1946). Oni także powrócą w spektaklu wyreżyserowanym przez J. Warneckiego (w choreografii M. Wintera), a zaprezentowanym publiczności **Teatru Muzycznego Domu Wojska Polskiego** w Warszawie 04.02.1947 (powtórka w warszawskiej **Syrenie** w 1952). Dwukrotnie też Tuwimowskie libretto wykorzystywano przy filmowej realizacji *Żołnierza*: w 1939 (z L. Żelichowską jako Kamillą i M. Zniczem w roli Mazurkiewicza), która to wersja zaginęła, a w drugiej z 1958 (reż. J. Zarzycki, z T. Fijewskim – Mazurkiewiczem i A. Łubieńską – Kamillą) wykorzystano nie publikowane piosenki Tuwima przygotowane do filmu z 1939.

*Do Warszawianki z roku 1890*⁷⁵ w inscenizacji *Porwania Sabine* F. Schöntanna (1938)⁷⁶.

Tuwim korzystał chętnie z wszelkiego rodzaju kombinacji tekstu i melodii, czerpiąc wzory z bogatej tradycji słowno-muzycznych kontrafaktur: do tematu muzycznego G. Gershwina napisał tekst *Tiu-tiu*, ułożył polską wersję do wiedeńskiego przeboju w rytmie one-stepa *Wo ist Ernestina?* (*Gdzie jest Ernestynka?*)⁷⁷, sparafrazował słynną legionową piosenkę *Woienko, woienko*, w wyniku czego powstała dowcipna pochwała kuchni polowej (*Piosenka o kuchni*)⁷⁸, pożyzył melodię śpiewaną przez Roberta Novarro w filmie *Poganin* (reż. W. S. Van Dyke, 1929) i skroił do niej utwór *Księżyc nad Tahiti*⁷⁹, trawestując apaszowską piosenkę Cz. Gumkowskiego i F. Halperna *Czarna Mańka* opowiedział o geszefciarzach *Czarnej giełdy*⁸⁰. Eksperymentował, łącząc szmoncesowy temat (opowieść o wojennym handlu Szwajgeca i Kona) ze stylistyką piosenki miłosnej, co dało świetny efekt parodystyczny (*Żegnaj mi*)⁸¹, w komponowaniu programów re-

⁷⁵ *Do Warszawianki z roku 1890* (K, s. 71–72) – śpiewana „Na nutę starej piosenki”.

⁷⁶ Premierę *Porwania Sabine*, do libretta F. Schöntanna opracowanego przez Tuwima, w muzycznym opracowaniu T. Sygietyńskiego, ze znakomitą rolą J. Węgrzyna przedstawiono publiczności bulwarowego warszawskiego teatryku **Buffo**, kierowanego przez F. Járossy’ego, J. Tuwima i M. Hemara 02.10.1938. Do wersji spektaklu z roku 1958 muzyczne opracowanie przygotował T. Kierski na podstawie przedwojennego wzoru.

⁷⁷ *Gdzie jest Ernestynka?* (UN, s. 149–150) – muz. D. Dabner, piosenka śpiewana przez M. Zimińską w **Qui pro Quo** w 6 programie sezonu (16.01.1925).

⁷⁸ *Piosenka o kuchni* (K, s. 47–48).

⁷⁹ *Księżyc nad Tahiti* (K, s. 56–57) – muz. N. H. Brown.

⁸⁰ *Czarna giełda* (K, s. 36–38).

⁸¹ *Żegnaj mi*, „Estrada” [1918] nr 2 (*Piosenki i monologi z repertuaru Andy Kitschman, R. Gierasieńskiego, K. Hanusza, W. Lina, S. Ratolda, C. Skoniecznego i K. Toma*), s. 20–22:

1.
Na stacji rejwach i straszny ścisk,
Gwar, rumor, skończenie świata,
Tu kopsa dają, tam wałą w pysk,
To ewakuuje się tata.
I dzikie okrzyki z wszystkich stron
Nad zwartą unoszą się masa.
Pan Szajgec z firmy „Szajgec i Kon”
Do Rosji się pcha na inkaso.
Parowóz już rusza, buchnęły zeń skry,
A Kon do współnika tak szepcze przez łyż:
Ref. 1.:
Żegnaj mi! Postaraj się zarobić.
Żegnaj mi! I pomyśl o mnie też.
Przecież tam interes łatwo zrobić.
Żegnaj mi! A pis! A pis! A pis!
2.
Wyjechał Szwajgec, a Kon zaczął sam
Prowadzić proceder firmowy,
Pokręcił tutaj, pokręcił tam
I już ma interes gotowy

wiowych często wykorzystywał estetykę szopek politycznych (*Dookoła Bartel*, *Górką baby*)⁸².

Jako młody autor piosenek musiał zabiegać o melodię do własnego tekstu i na ten temat zachowała się konferansjerska anegdota Kazimierza Rudzkiego: „Do kawiarni, a raczej restauracji Astoria na Nowym Świecie przybiegł Tuwim i gorąco prosił Mieczysława Kozar-Słobódzkiego o napisanie melodyjki na... jutro. Kozar na bibułce serwetki napisał sobie pierwsze takty, wieczorem w domu dokończył i tak powstały «Pomnę dzieciństwa sny niewysłowne»»⁸³ – pierwszy prawdziwy przebój Tuwima *Bajki*, usłyszany przez publiczność Mirażu w 1916 r. w interpretacji Stanisława Ratolda⁸⁴.

Najdrożej towary sprzedawał pan Kon,
A ceny bajeczne szły w górę!
Lecz nagle alarm, uderzył w krąg dzwon,
Jest sekwestr na manufakturę!
Szwarc już! Rekwizycja! Więc Kon patrzy zły
Jak towar wynoszą i szepce przez lzy:

Ref. 2:
Żegnaj mi! Tu nie poradzę nic ja.
Żegnaj mi! Interes fajny kwitł,
Dziś mam kwit! Ha! Trudno! Rekwizycja!
Żegnaj mi! W ruch puścić trzeba spryt!

Ref. 3:
Żegnaj mi! Szepce Kon cichutko,
Wojno, oj, bez ciebie będzie źle
Wszystko mknie! Ach, trwałś nazbyt krótko.
Żegnaj mi!... Ja tak kochałem cię!

3.
Pan Szwajgec teraz to bolszewik
I w Rosji jest pono ministrem!,
A Kon się do mydła wziął, gdy towar znikł,
Geszeft dostrzegł okiem bystrem!
Trwa wojna kochana! Niech trwa choć lat sześć.
Z tem mydłem – ach, żyć nie umierać!
Wtem niby grom z nieba, nadchodzi zła wieść,
Że Szwajgec chce pokój zawierać!
Nie! To okropne! Aj! Krach, aż strach!
Już wojna się kończy...

⁸² *Górką baby* (UN, s.148) – piosenka z rewii *Grunt się nie przejmować* wystawionej w **Qui pro Quo** (prem. 16.10.1925); *Dookoła Bartel* (UN, s. 160–161) – piosenka z rewii dr. Pietraszka i prof. Ptaszka (Tuwim i Hemar), wykonawcami utworu byli: F. Járossy, T. Żelski, A. Arkadi, E. Minowicz oraz zespół T. Wysockiej. T. Wittlin dorzuca do piosenek w konwencji szopkowego portretu zapomniany tekst Tuwima, śpiewany na melodię słynnego *Valse brune*, którym autorzy *Szopki politycznej* – Słonimski, Tuwim i Hemar, posłużyli się charakteryzując A. Struga (piosenkę śpiewał E. Solariski) – zob. T. Wittlin, *Ostatnia Cyganeria*, Warszawa 1989, s. 59–60.

⁸³ *Wspomnienia o K. Rudzkim*, s. 41.

⁸⁴ *Bajki* (K, s. 35–36; ZKPP, s. 226–227) – piosenka napisana dla kabaretu **Miraż** (1916), prawdopodobnie wykonywana też w programach **Czarnego Kota** (por. *Dymek...*), później włączona do repertuaru przez T. Olszę.

Z biegiem czasu nawiązał stałą współpracą z kompozytorami: Jerzym Boczkowskim, Władysławem Danem (Daniłowskim), Andą Kitschman, Tadeuszem Sygietyńskim czy Henrykiem Warsem.

Zdarzyło się nawet, że Tuwim ozdobił swój utwór pt. *Walczyk* własną melodią, ale trudno ów wysiłek kompozytorski poety komentować, bo zapis nutowy zaginął, a po wojnie do tego tekstu przyłgnęły dwie inne wersje muzyczne: tę autorstwa Stanisława Rembowskiego upowszechnił w okresie powojennym artysta Teatru Syrena, Tadeusz Olsza, a drugą stworzył Jerzy Wasowski⁸⁵.

Jeśli istotnie, uznana za wzór kiczu, piosenka *Puchowy śniegu tren* była wytworem Tuwimowskiego dowcipu, to można uznać, że wiedząc o piosence niemal wszystko, również jako autor tekstów spróbował Tuwim wszystkiego, zasługując na podziw Raszewskiego, który uznał, iż w tej piosence „podstawowe cechy kiczu były podrobione z takim znanstwem, że mógł dostąpić kariery właściwej kiczowi: stał się dziełem anonimowym”⁸⁶. Przypadek ten potwierdzałby hipotezę, iż ludyczny żywioł tkwiący w Tuwimie nakazywał mu mierzenie się ze stylistyką szmiry, tak często serwowanej w prowincjonalnych kabaretach. Ale jeżeli poeta już po nią sięgał, to rozumiał przeniesienie tego wzoru na scenę wyłącznie „w ujęciu parodystycznym”⁸⁷. Czy w takim razie krytykowana przez przyjaciół piosenka Tuwima *Mam chłopczyka na Kopernika*, przy której – jak napisał Wittlin – „bledną wszelkie grafomaństwa dostawców piosenek w kino-rewiach i na przedmieściach”⁸⁸ była nieudanym, w pośpiechu skrojonym tekstem, czy może świadomą próbą persyflażu...? Według mnie tym ostatnim.

⁸⁵ Por. J. Tuwim, *Kabaretiana*, s. 431–432.

⁸⁶ Z. Raszewski, *dz. cyt.*, s. 31.

⁸⁷ J. Tuwim, *[Pogawędka...]*, s. 567.

⁸⁸ T. Wittlin, *Pieśniarka...*, s. 111.

Janusz Dunin

Powrót do „Bi-Ba-Bo” i nie tylko... – refleksje osobiste

Okoliczności rocznicowe stają się okazją powrotów do dawnych zainteresowań i prac oraz skłaniają do podjęcia próby refleksji nad, zdałoby się, dawno już porzuconymi tematami. Z perspektywy znawcy poezji powojenny dorobek Tuwima jest niewielki, a jego zaangażowanie polityczne żenujące i niezrozumiałe. Jednak mnie – twórca ten wydawał się ważny i inspirujący.

Lata 1949–1955 to czas obowiązującej w sztuce doktryny socrealizmu. Z literackiego punktu widzenia ta metoda nie była niczym nowym. Przynajmniej od XIX w. istniała twórczość zaangażowana, prezentująca walkę dobrego i słusznego ze złym, w sposób jednoznaczny przedstawiająca zwycięstwo tego, co uznawano za dobre. Doktrynerstwo i dydaktyzm panowały m. in. w literaturze dla młodych, ale były też obecne w patriotycznych i społecznych tekstach dla dojrzałych odbiorców. Znaczenie socrealizmu polegało nie tylko na tym, że jednoznacznie dekretował, kto ma być bohaterem pozytywnym, a kto reprezentuje świat zła i słabości, ale głównie na tym, że zakazywano praktycznie wszelkiej innej twórczości.

Jako pewną alternatywę wobec obowiązującej literatury przedstawiano piśmiennictwo katolickie, któremu patronował Norwid – było ono również bardzo moralizatorskie i zdoktrynalizowane. Jako czytelnik pamiętający te czasy przypominam sobie, z jaką gorliwością poszukiwano lektur, wymykających się wszechobowiązującemu doktrynerstwu. Zaczytywano książki pozostałe po poprzednich czasach, które usuwano z bibliotek i często niszczone, ale które znajdowały się w prywatnych domach i antykwariatach (m.in. w tym czasie powstał mit *Trędowatej* Heleny Mniszkówny). Poszukiwano też dzieł, którym udało się przejść przez sito cenzury, a które nie realizowały obowiązującego paradygmatu. Przypominam sobie karierę, jaką zrobiły w tym czasie między innymi: Jana Parandowskiego *Alchemia słowa* (1951) czy tomik Jarosława Iwaszkiewicza *Warkocz jesieni* (1954).

W wydany w roku 2004 *Słowniku realizmu socjalistycznego* brakuje hasła analizującego próby twórców i czytelników chcących ominąć rygory metody socrealizmu, sposoby przemycania dzieł niezgodnych z panującą doktryną. Pisarze, którzy zgłosili swój akces do niej, niekiedy mieli szanse

opublikowania czegoś, co się w jej ramach nie mieściło, chociaż, jak Konstanty Ildefons Gałczyński, bywali ostro napominani i przywoływani do porządku.

W roku 1956 nastąpił koniec niepodzielnego panowania socrealizmu w Polsce, trwała nadal ostra cenzura polityczna, ale w zasadzie nie narzucała już obowiązującej metody twórczej. Następowła ewolucja większości, nawet najbardziej zaangażowanych w doktrynę, pisarzy. Wielu z nich zasłużyło się dobrze literaturze i ma swoje miejsce w walce o wolność polityczną. Stalinowskie zauroczenie wyjaśniane jest nie tylko zwykłym oportunistem twórców, ale strachem przed terrorem bądź odreagowaniem traumy upadku Polski i jej okupacji, które skłaniały do szukania rozwiązania w oparciu o potężne i nieuniknione wyzwania przyszłości.

Ciekawe, jak potoczyłyby się twórcze losy Tuwima, gdyby nie jego nagła śmierć w chwili, zdawało się, ostatecznego zwycięstwa doktryny socrealizmu. W roku 1968 miałby 74 lata i, jak wielu współczesnych mu autorów, mógłby być nadal aktywny. Co by wtenczas napisał i czy pamiętano by mu jeszcze garść niedobrych wierszy i niemądrych deklaracji politycznych? Miejsce Tuwima w świadomości literackiej pierwszych lat powojennych było w naszym kraju szczególne, nie tylko dlatego, że należał do sporej grupy twórców, którzy opowiedzieli się zdecydowanie za nową władzą i starali się jej służyć. Pozostawał jednym z nielicznych, którzy zdobyli swoje miejsce w literaturze już przed wojną. Należał do artystów lansowanych przez potężne lobby „Wiadomości Literackich”, pozostawał „dostawcą” lektur, rozpoczynając od dzieci, poprzez czytelników popularnych pisemek i publiczność kabaretową, po bardziej wyrafinowane kręgi koneserów poezji. Był też jednym z niewielu pisarzy, którzy przeżyli wojnę i zdecydowali się na powrót do kraju. Nie musiał zdobywać sobie miejsca w świadomości rodaków. Jego twórczość była wciąż obecna. Poemat dygresyjny *Kwiaty polskie*, który powstał jeszcze na emigracji, mówił o świecie przedwojennym, który kochano, krytykowano i odrzucano, ale był ciągle punktem odniesienia dla większości Polaków. Opublikowany w formie książkowej w roku 1949, w którym ostatecznie zadekretowano konieczność stosowania metody realizmu socjalistycznego, był jeszcze echem literackiego dwudziestolecia i jako taki został przyjęty z żywym zainteresowaniem.

Jednak przyczyny mojego zainteresowania twórczością Tuwima były inne. Należał do twórców, którzy w swoim repertuarze mieli dzieła sytuujące się poza głównymi nurtami sporu światopoglądowego tamtych czasów, od dawna był autorem bardzo wyczulonym na ludyczną formę literatury, poszukującym nie tylko czystego piękna, lecz także różnego rodzaju magii i żartu. Znany

był jako autor błahych tekstów kabaretowych, wydawca antologii *Cztery wieki fraszki polskiej*, zbieracz i wydawca anegdot, koneser kuriozów i ciekawostek literackich. Teatry wystawiały jego przeróbki niemądrych fars w rodzaju *Porwania Sabinek*. W początku roku 1950, w którym miałem podjąć studia polonistyczne, Tuwim stworzył stały dział w miesięczniku „Problemy” – *Cicer cum caule, czyli groch z kapustą*, który publikowano jeszcze jakiś czas po śmierci poety. W tymże roku ukazał się *Pegaz dęba*, księga o różnych literackich zabawach. W latach powojennych nie brak było znanych literackich humorystów, że wymienię tylko Konstantego I. Gałczyńskiego i jego Teatryk Zielona Gęś, Janusza Minkiewicza, Stefanię Grodzieńską, Magdalenę Samozwaniec. Głównym „schronieniem” dla tej twórczości był w tych czasach „Przekrój”.

Teraz dostrzegam świadomie, że cała problematyka literatury w jej funkcji ludycznej, nieobarczonej żadnymi trybutami światopoglądowymi, dydaktycznymi czy politycznymi, była prawdziwą alternatywą wobec zaangażowanego piśmiennictwa, które wówczas lansowano. Miały też tę świadomość władze. Próbowano zmusić humorystów do uprawiania jednoznacznej politycznie i światopoglądowo satyry. We wspomnianym już *Słowniku realizmu socjalistycznego* istnieje wiele informacji o nacisku na tych humorystów, którzy nie stosowali się do partyjnych wytycznych. Znany jest przykład ostrej reprimendy, jakiej doczekał Gałczyński. A grymas niezadowolenia władz mógł być w tych czasach groźny. Jednak literatura rozrywkowa, apolityczna przez jakiś czas jeszcze sobie radziła, wydawała się władzom mniej groźna, choć ciążyły na niej zarzuty eskapizmu i formalizmu.

Dlaczego właśnie Tuwimowi zezwalano na jego ucieczkę w świat literackiej zabawy? Należał on do tych twórców, których akces do nowych porządków politycznych władze sobie bardzo ceniły i nie uznawały za celowe, by go zbyt ponaglać, zwłaszcza że nie brakowało mu dobrej woli, aby składać potrzebne deklaracje i pisać teksty zgodne z panującą doktryną. Wykonywanie politycznej pańszczyzny nie szło poecie łatwo, trudność sprawiało mu formułowanie nowych, oczekiwanych od niego dzieł. Bolał nad tym i pisał samokrytycznie w liście do Leopolda Staffa: „[...] zapycham życie podrzędnymi pasjami, [...] zbieractwo, szperactwo, teatr etc.”, a w programowym wierszu *Jamby polityczne* określał się ironicznie jako „fabrykant czarnoksięskich tynktur, przysięgły spec od mistyczności”. Mistyka obok metafizyki były w słowniku socrealizmu najbardziej pogardzanymi i wrogimi pojęciami.

Nie jest moim zadaniem tworzenie pełnego obrazu poety jako szperacza i antologisty, ktoś kto podjąłby się takiego zadania, miałby ogromny materiał do zbadania i spisania. Wielość prac pisarza w tej dziedzinie była imponująca, a jeszcze większy wydaje się pakiet pomysłów, którymi się dzielił. Wiele z nich było w stanie zaczątkowym i nigdy nie doszło nawet do

próby ich realizacji. Zatrudniał poeta pomocników do prac szperaczych i bibliograficznych. Pomimo że władze patrzyły na tę jego działalność z pewną dozą pobłażliwości, wiele jego inicjatyw było hamowanych i odrzucanych. Nie spieszono się z ich drukiem i liczne prace doczekały się formy książkowej dopiero po śmierci autora i zmianie politycznej, która rychło po tym nastąpiła.

Poeta w roku 1949 zaangażował się w inicjatywę wrocławskiego badacza Antoniego Knota, który organizował w 1950 r. redakcję nowego pisma „Zabawy Przyjemne i Pożyteczne”. Zezwolenia na druk nigdy nie otrzymano. Próby wznowienia prac przedwojennych napotykały trudności i różne zastrzeżenia cenzorskie. W każdym razie na tle jednostronnej i ubogiej oferty wydawniczej przełomu lat czterdziestych i pięćdziesiątych pozornie błahе prace szperacza i antologisty wydawały się bardzo odświeżające. Byłem ich gorliwym czytelnikiem i po podjęciu studiów, w przeciwieństwie do większości moich kolegów, zajętych wielką literaturą, skupiłem się na gatunkach lżejszej muzy, interesowałem się Gałczyńskim, wzorem Wielkiego Juliana zacząłem poszukiwać dzieł Sotera Rozmiar Rozbickiego. Teraz, kiedy patrzę na te moje prace, widzę w nich radykalną próbę ucieczki od zadań, jakimi próbowano w latach socrealizmu obarczać literaturę.

Kiedy w roku 1957 wszedłem do zawodu bibliotekarskiego i włączyłem się w krąg działań bibliofilów łódzkich, powrócił do mnie Tuwim. Trafiła do naszych rąk jednodniówka „Życie Łódzkie” (1914), redagowana przez Andrzeja Nullusa, w której poeta zamieścił pod pseudonimem Roch Pekiński dwa wiersze – *Panny* i *Złe*. Były to jedne z najwcześniejszych, rychło zapomniane publikacje młodego twórcy.

Rozpoczęliśmy nową falę tuwimomanii. Udało mi się opublikować w „Odgłosach” (1965, nr 1, s. 9) dwa listy poety, skierowane do Łodzi, które udostępnił mi dyrektor Biblioteki Miejskiej (wówczas im. Ludwika Waryńskiego) Jan Augustyniak. Nawiasem mówiąc, mój tekst *Z łódzkich tuwimianów* został przez redakcję pisma ocenzonej. Wyrzucono wszystko, co nie pasowało do spizowej, pomnikowej postaci poety i wszelkie uwagi o tym, że młody twórca spotykał się również z krytyką. Wysłane 7 stycznia 1965 sprostowanie do redaktora „Odgłosów” nie zostało naturalnie wydrukowane.

Rozpocząłem zbieranie materiałów do historii życia literackiego w fabrycznym mieście z czasu, gdy mieszkał w nim Tuwim. Szybko zauważyłem, że ważnym jego nurtem była twórczość humorystyczna i satyryczna. Była ona tym ciekawsza, że właśnie w niej znajdowało się wiele materiału regionalnego, tworzącego obraz środowiska bardziej wyrazisty niż np. próby liryczne. Miałem też trochę szczęścia, aby natrafić na zapomniane wówczas regionalne czasopisma, jednodniówki i broszurki autorów kabaretowych. To wszystko począłem opracowywać i jeszcze ledwo zarysowany pomysł przed-

stawiłem w Wydawnictwie Łódzkim. Pierwotny tytuł dziełka brzmiał *Śmiech łódzki*. Koncepcja doboru materiałów i ich opracowania była taka, by ukazać obraz skromnej łódzkiej podkasanej muzy do chwili, gdy wyłonił się niekwestionowany talent Juliana Tuwima. Okazało się jednak, że Stefania, wdowa po poecie, posiadaczka praw autorskich i zapewne realizatorka jego własnych koncepcji, zapytana przez wydawcę zaprotestowała zdecydowanie przeciw przedrukowi kabaretowych tekstów młodego poety drukowanych w zbiorach *Estrada*. Zwłaszcza żałowałem, że nie mogę umieścić jego szmoncesowego dialogu *Łodzianie*. Uważałem, że zapytanie żony poety o prawo przedruku już publikowanych tekstów w pracy stojącej na pograniczu antologii i opracowania naukowego było zbędne, kiedy jednak wydawca skierował je do posiadaczki praw, należało wykreślić dialog, pozostawiając w tekście jedynie niewielki cytat. Całość ukazała się ostatecznie w roku 1966 pod tytułem *W Bi-Ba-Bo i gdzie indziej. O humorze i satyrze z Miasta Łodzi od Rozbickiego do Tuwima*.

Kiedy zwrócono się do mnie o jakiś nowy tekst, broniłem się argumentem, że moje zainteresowanie poetą jest sprawą przebrzmiałą i że od tego czasu moje prace poszły w innym kierunku, wreszcie zaproponowałem próbę refleksji nad moim tekstem, nad którym ślecząłem przed blisko czterdziestoma laty. Stąd próba ponownej lektury mojej pierwszej książeczki. Muszę przyznać, że spojrzałem na nią z sympatią, zebrany materiał wydał się jeszcze dziś interesujący i niepowielony w następnych opracowaniach. Mimo pewnego sukcesu na wygłodzonym rynku księgarskim zdaje się, że dotychczas nie został dostatecznie zauważony. Dowodem na to jest fakt, że przedrukowany przeze mnie, nieznany bibliografowi Tuwima, Januszowi Stradeckiemu, młodzieńczy wiersz Rocha Pekińskiego *Żle*, nie pojawił się w zbiorowym, dążącym do pełni wydaniu dzieł poety z 1986 r.

Zdaje się też, że nie potrafiłbym dziś dodać do zebranego przed laty materiału wielu uzupełnień ani wnieść poprawek. Niektóre zebrane w książce materiały zaginęły i są niedostępne. Z przykrością stwierdzam, że nie zawsze dostatecznie jasno wskazałem na miejsca, w których znalazłem cytowane teksty. Określają one źródła i rok, wskazują na to, gdzie je drukowano, ale ponowne odszukanie stron może nastręczać nieco kłopotów. Do osoby i twórczości Tuwima powracałem jeszcze kilkakrotnie, np. kiedy postanowiłem podjąć temat Sotera Rozmiar Rozbickiego, którego losy poeta śledził, nazywał go królem grafomanów, ogłaszał, że poszukuje materiałów, informując, że pisze o nim pracę. Dzięki zezwoleniu Stefanii Tuwimowej uzyskałem dostęp do teczek, jakie zebrał poeta o swoim „bohaterze”, które znajdują się w Muzeum Literatury w Warszawie. Popularność Tuwima i sympatia, jaką się cieszył wśród czytelników spowodowały, że jego apele zyskały znaczny odzew, zebrało się sporo materiału. Wiadomość, że autor

pisze swoje prace o Rozbickim, była nieco przesadzona; nie tylko nie dotarł jeszcze do kilku ważnych źródeł, ale napisał zaledwie parę wstępnych, nie pozbawionych pomyłek, stron. Moja książka była gotowa przed 1976 r., w którym przypadała 100. rocznica śmierci Rozbickiego. Po wielu perypetiach ukazała się dopiero w 1980 r. pod obszernym tytułem *Życie i sprawy Sotera Rozmiar Rozbickiego ulubionego trubadura Warszawy i Obywateli Jarmarkowych obdarzonego mianem króla grafomanów polskich, który sam zwał się Pacjentem Filozofii, nieporównanego autora bajek i piosenek, które poznał i zgłębił Julian Tuwim, teraz na nowo ku nauce i rozrywce przypomniat Janusz Dunin*. Pozycja osławiona jako nosząca zapewne najdłuższy tytuł wśród peerelowskich publikacji, pozostanie niezauważona, bo rok, w którym się ukazała, nie sprzyjał literackim zabawom.

Wreszcie w roku 1994 na sesji „W stulecie urodzin poety” powróciłem do jego postaci w referacie *Tuwim jako Żyd, Polak, człowiek*. W tych i innych moich wypowiedziach sformułowałem kilka tez dotyczących poety i jego twórczości, które można potraktować jako kontrowersyjne, a które pozwolę sobie pokrótce przedstawić.

Wychowanek rosyjskiego gimnazjum, związany ze środowiskiem żydowskim, już jako chłopiec podejmuje odważną decyzję zostania poetą polskim. Pisze juvenilia, które traktuje jako ćwiczenia w polszczyźnie. Bierze na warsztat przede wszystkim to, co uważa za przynależne polskiemu twórcy: tworzy sielskie obrazki, choć jako dziecko mieszczaństwa nie miał doświadczenia wsi, pisze też wiersze o motywach katolickich, choć nie ma dowodów, aby żywiej absorbował go problemy wyznaniowe i nosił się np. z pomysłem konwersji. Przerabia motywy, które uznawał za przynależne wizerunkowi poety narodowego.

Kiedy od pierwszych prób warsztatowych przechodzi do pracy literackiej, zaczyna świadomą gospodarkę swoją twórczością. Część tekstów pozostawia w rękopisach i, jak się zdaje, nie chwali się nimi szerzej, część utworów drukuje pod różnymi pseudonimami. Potocznie przyjmuje się, że – pominąwszy czasy, gdy obowiązywały go jeszcze rygory szkolne – pod pseudonimem ukrywał się, tworząc teksty kabaretowe i inne formy literatury ludycznej. Jednak nieco bliższa analiza twórczości pisarza może poddać to proste wyjaśnienie w wątpliwość. Sądzę, że taka analiza gospodarki Tuwima własnymi tekstami ukazałaby bardziej skomplikowany obraz. Zarówno pod nazwiskiem, jak i pod pseudonimami drukował teksty humorystyczne, wiersze nadające się do kabaretu (np. *Piotr Płaksin*) były drukowane w prestiżowych tomach poety. Również założenie mówiące, że nie kierował do druku pod swoim imieniem tekstów mniej udanych, nie ostałoby się w świetle dokładniejszych analiz, np. firmował niewielkie tomiki serii „Biblioteczka Historyczno-Geograficzna”, wydawanej przez „Rój”, które trudno uznać za przykład szczególnie błyskotliwej literatury popularnonaukowej.

Nie można też poecie odmówić odwagi w głoszeniu swych poglądów, większość tekstów, które spotkały się z atakami przeciwników, ogłosił jawnie. Jedynie wiersze, w których mówił tzw. „otwartym tekstem” o swej żydowskości, które należą do najlepszych w zbiorze jego juveniliów, pozostawił w rękopisie. I to może wydawać się konsekwentne. Przedstawiłem je w tekście mojego wystąpienia na wspomnianej konferencji z okazji 100-lecia urodzin poety. W ostatnich latach opublikowano wiele ineditów Tuwimowskich. Warto by jako badanie z psychologii twórczości podjąć próbę odpowiedzi na pytanie, co powodowało, że pisarz decydował się jedne teksty publikować pod nazwiskiem, inne ukrywał pod pseudonimami, a jeszcze inne, często nie gorsze od tamtych, pozostawiał w rękopisie.

Jak już pisałem, do zasług Juliana Tuwima, zwłaszcza w okresie ograniczeń życia literackiego, związanych z okresem promowania przez władze realizmu socjalistycznego, zaliczam jego bogatą twórczość antologiczną i kompilatorską, zwracającą uwagę publiczności czytającej na zapomniane gatunki należące do literatury popularnej, satyrycznej, a zwłaszcza ludycznej, będącej często propozycją zabaw przyjemnych, pozwalających oderwać umysł od nie zawsze najbardziej przyjaznego świata. Oficjalna doktryna literacka tych czasów potępiała eskapizm literacki jako próbę uchylecia się od jednoznacznego zaangażowania politycznego. Tu zasługi pisarza wydają się szczególnie wielkie i niedoceniane. Sprzyjały tej jego działalności nie tylko pozycja polityczna i literacka, które ułatwiały mu dostęp do druku i pozwalały, z pewnymi ograniczeniami, jednak publikować na początku lat pięćdziesiątych teksty, których nie puszczono by innym twórcom. Osobista popularność, jaka zjednywała mu nie tylko odbiorców, lecz także chętnych pomocników, którzy nadsyłali mu różne materiały, wreszcie dobra sytuacja finansowa pozwalały mu zatrudniać sekretarzy i inne osoby do prac pomocniczych, koniecznych w tak szeroko zakrojonych inicjatywach szperaczych i edytorskich.

Będąc osobą, która podjęła szereg wątków odkrytych i opisanych przez Tuwima, jestem świadom braków jego twórczości w tej dziedzinie. W znacznej części w swej edytorskiej i komentatorskiej działalności poeta ograniczał się do poszukiwania różnych dziwów, kuriozów i obyczajowych ciekawostek. W istocie lekceważył znaleziska, zwykle nie potrafił dojrzeć ich historycznego, społecznego czy literackiego sensu. Szafował etykietkami – grafomania, straszne wierszydła itp. Moim zdaniem grafomania jest przede wszystkim literaturą wtórną, często poprawną i nieprzyciągającą uwagi ani niebudzącą niczyjego gniewu. Nie chciał też, czy nie potrafił, dotrzeć do istniejących już opracowań dotyczących tematów, które go zainteresowały. I tak Rozbicki, którego obwołał literackim wariatem, po okresie młodzieńczej grafomanii dokonał twórczej autokreacji, stał się pionierem humorystów, świadomie wykorzystujących czysty nonsens, miał zmysł autoreklamy i mógłby

być uznany za pierwszego w kraju menażera „szoł biznesu”. Jego klęską stało się to, że w dramatycznych dziejach Polski krytykowano zawsze ostro tych, którzy, jak niegdyś Aleksander Fredro, odmawiali podjęcia roli wieszczów i ograniczali się do zabawiania publiczności. Kiedy w *Cicer cum caule* poeta wspomniał *Złotą Różdżkę* jako zbiór strasznych wierszydeł, nie zauważył, że sława tej książki znanej pod imieniem autora Heinricha Hoffmanna jako *Struwwelpeter* jest światowa, a jej znaczenie w historii literatury dla dzieci przełomowe. Wreszcie, kiedy zbierał i cytował okazy literatury jarmarcznej i brukowej, nie zdawał sobie sprawy, że jest ona przedmiotem badań nauki o kulturze popularnej i ma miejsce nie tylko w naukach społecznych, lecz także w nowoczesnym literaturoznawstwie. Prawdziwy rozwój badań nad literaturą i kulturą popularną w świecie nastąpił już po śmierci poety.

Niekiedy wydaje się, że Julian Tuwim, bawiąc się różnymi ciekawostkami literackimi, w istocie rzeczy brzydził się literaturą popularną i wstydził swoich dokonań, które być może należą do najlepszych i najtrwalszych składników jego twórczości.

Powracając do tych moich prac, które w znacznej części zostały zainspirowane twórczością poety, sędzę, że nie czułem się po prostu jego kontynuatorem, bowiem miałem i mam wobec jego ustaleń wiele krytycyzmu.

Tuwim współcześnie

Tomasz Cieślak

Julian Tuwim – zapomniany i przypomniany

Kazimierz Wierzyński, Jarosław Iwaszkiewicz i Julian Tuwim urodzili się 113 lat temu, w 1894 r. Twórca *Czarnego poloneza* „w siedemdziesiątym piątym roku życia umarł młodo”¹ w Londynie, jako uznany autorytet polskiej emigracji, Iwaszkiewicz długo po śmierci w 1980 r. trwał w swoistym historycznoliterackim czyścicu, niechętnie przywoływany, celowo pomijany, bo pamiętano mu układy z komunistyczną władzą za prezesowania ZLP, jak i zaskakującą decyzję bycia pogrzebanym w górniczym mundurze. Pośmiertna recepcja twórczości Juliana Tuwima, zmarłego najwcześniej, w 1953 r., to z jednej strony liczne ważne jej opracowania, lokowanie jej wśród najwspanialszych osiągnięć literatury polskiej minionego stulecia², z drugiej – narastające przekonanie, które bodaj najdosadniej wyraził Witold Gombrowicz: „Nie wprowadził nas w nic, niczego nie odkrył, w nic nie wtajemniczył, nie dostarczył żadnego klucza. Ale wibrował – tryskał – olśniewał. [...] Tuwim jako Tuwim, to jest jako osobowość, nie istniał. Harfa bez harfiarza”³.

13 lat temu na Uniwersytecie Jagiellońskim odbyła się konferencja naukowa „Stulecie skamandrytów”. Jej czytelnym zamiarem było zarówno kolejne, rocznicowe ogarnięcie bogactwa skamandryckiej formacji, jak i próba zweryfikowania wartości dorobku skamandrytów z perspektywy końca wieku⁴. Wystąpienie na temat Juliana Tuwima „poezji przeciwieństw”, stanowiące próbę nowego wyważonego osądu twórczości autora *Kwiatów polskich*,

¹ Por.: J. Wittlin, *Na pożegnanie Wierzyńskiego*, „Kultura”, Paryż 1969, nr 4.

² Na przykład A. Sandauer twierdził, pisząc te słowa w połowie XX w., że Tuwim – ten, który „odświeżył tematykę i technikę” liryki polskiej – uczynił dla niej tak wiele jak żaden inny twórca od czasów romantyków. Por.: tenże, *Poezi trzech pokoleń*, Warszawa 1955, s. 52–53.

³ W. Gombrowicz, *Dziennik 1954*, [w:] tenże, *Dzieła*, t. 8: *Dziennik 1953–1956*, red. naukowa J. Błoński, Kraków 1986, s. 158, za: J. Poradecki, *Pokoje umeblowane Juliana Tuwima*, „Miscellanea Łódzkie” 1995, z. 2, s. 35–36.

⁴ Warto podkreślić wcześniejszy wysiłek badaczy, owocujący kolejnymi zeszytami serii *Skamander*, wydawanymi na Uniwersytecie Śląskim pod redakcją I. Opackiego.

lokujące ją na tle polskiej awangardy i klasycyzmu, wskazujące istotną rolę pierwiastka mortalnego w wizji świata, podkreślające poetyckie nowatorstwo, podsumował Stanisław Gawliński słowami: „Dzisiaj, w stulecie urodzin utalentowanego poety, który wykroczył poza kanony poezji dwudziestolecia międzywojennego, a w panteonie najwybitniejszych twórców poezji polskiej dwudziestego wieku wymówiono mu miejsce, próżne byłoby kruszenie kopii z przeciwnikami Juliana Tuwima. Współczesna poezja polska rozwija się innymi torami niż te, po których poruszał się twórca *Rzeczy czarnoleskiej*. Nie posiada on teraz świadomych naśladowców i kontynuatorów jego poetyki”. W ostatnim akapicie eseju badacz pisze: „Wydaje się też rzeczą pewną, że po kolejnym przewartościowaniu bogactwa naszej poezji tego wieku, historia literatury wolna od nierównowagi ocen namiętnych przyzna Julianowi Tuwimowi miejsce niepoślednie”⁵. Owe oceny namiętne, a negatywne lub bagatelizujące – miały swe źródło, przynajmniej po części, w postrzeganiu Tuwima przez pryzmat ostatnich lat jego życia, zarówno zbliżenia z komunizmem w czasie pobytu w Stanach Zjednoczonych, jak i koncesji na rzecz nowego porządku w powojennej Polsce. Czy jednak rzeczywiście to polityczne tło decydowało, a może nadal decyduje, o postrzeganiu poety jako „pośledniego”? Czy przez trzynaście lat po zapisaniu przez Gawlińskiego zacytowanych słów historycy literatury uznali za celowe wyżej umieścić Tuwima wśród ojców poezji polskiej XX w.? Co w jego dorobku budzi obecnie największe zainteresowanie, co ewentualnie wywołuje spory? Czy prawdą jest sąd wyrażony przez Martę Sawicką w rocznicowym artykule we „Wprost”, że „Autor «Kwiatów polskich» wciąż nie ma sobie równych na poetyckim parnacie, mimo że – jak przekonuje znawca jego twórczości Tadeusz Januszewski – podjęto celową działalność zohydzenia Tuwima nie tylko jako człowieka, ale i jako poety”⁶?

⁵ Oba cytaty: S. Gawliński, *Julian Tuwim – poeta przeciwności*, [w:] *Stulecie skamandrytów. Materiały z sesji naukowej na Uniwersytecie Jagiellońskim 8–9 grudnia 1994*, red. naukowa K. Biedrzycki, Kraków 1996, s. 82.

⁶ M. Sawicka, *Kłątwa Tuwima*, „Wprost” 2004, nr 1104. Jest to tekst z wyraźną, jednostronną tezą. Autorka we wcześniejszej partii artykułu pisze: „Nieprawdą jest też, że poeta pisał wiersze o Stalinie czy Bierucie. Napisał zaledwie jeden wiersz, którego mógłby się wstydzić”. (Takich wierszy wymienić można by kilka: *Do Jerzego Borejszy*, *Do córki w Zakopanem*, *Do narodu radzieckiego*, *Ex Oriente...*, *Pieśń o Majakowskim* (Stalin jest w nim „wielkim Doboszem” wybijającym pobudkę bojową). Jeśli zaś wierzyć Grydzewskiemu, Tuwim deklarował Bierutowi: „Dla uczczenia 60-tej rocznicy Waszych urodzin zobowiązuję się dokończyć przed 1 maja br. przekład poematu Mikołaja Niekrasowa *Komu się na Rusi dobrze dzieje...*”, za: M. Grydzewski, *Silva rerum. Teksty z lat 1947–1969*, wyb. J. B. Wójcik, Gorzów Wielkopolski 1994, s. 90).

Żywa obecność?

Można by sądzić, że poeta na stałe zapisał się w pamięci Polaków, a tym bardziej łodzian. W setną rocznicę jego urodzin odsłonięto w jego rodzinnym mieście pomnik, uroczyscie obchodzono też „Rok Tuwima”⁷.

Utworów Tuwima ciągle wydaje się bardzo dużo, jednak obecny jest on przede wszystkim w powszechnym odbiorze albo jako dostawca szkolnych lektur – od szkoły podstawowej, gdzie jego twórczość traktowana jest, na równi z wierszami Brzechwy, jako „malowniczy most do poezji”⁸ – po maturę, albo jako autor liryki miłosnej, powielanej w niezliczonych układach w większych i mniejszych oficynach wydawniczych⁹. Ten znacząco zawężony odbiór zdaje się nie dotyczyć tylko uczniów i dojrzewającej młodzieży, jego świadectwem są także uwagi krytyków i historyków literatury. Mirosław Ratajczak w recenzji z książki biograficznej Mariusza Urbanka *Tuwim*¹⁰ pisze: „Dłużnikiem Juliana Tuwima jest chcąc nie chcąc niemal każdy z nas. Jeśli nawet komuś w dzieciństwie rodzice nie czytali (lub nie recytowali po prostu z pamięci) *Idzie Grześ przez wieś...*, *Lokomotywy*, *Zosi Samosi*, *Ptasiego radia* itd., itp., to musiał on przejść przez taki czy inny elementarz, w którym Tuwima zabraknąć nie mogło. Nim delikwent zdążył je – o ile zdołał – zapomnieć, pojawiały się w programie szkolnym inne, poważniejsze. I znów – o ile wcześniej nie zdarzyła się Pierwsza Miłość i potrzeba zapożyczenia u Poety, by nie zapomnieć języka w gębie na pierwszej

⁷ O obchodach rocznicowych pisze m.in. W. Jabłoński (*Rok Tuwima*) w „Kronice Miasta Łodzi” 1995, z. 1, s. 102–104: zorganizowano wielki koncert „Artyści Tuwimowi”, z udziałem wybitnych artystów polskiej estrady, prezentujący tego skamandrytę w zasadzie wyłącznie jako tekściarza piosenek, autora skeczów i wierszy dla dzieci, łódzkie teatry: Powszechny i Studyjny wprowadziły do repertuaru widowiska oparte o utwory Tuwima.

⁸ K. Krasoń, *Malowniczy most do poezji. Wiersze Brzechwy i Tuwima w edukacji i wspomaganiu rozwoju dziecka*, Kraków 1999. Por. także np.: *Od Kochanowskiego do Szymborskiej: antologia poezji dla klas VIII – analiza i interpretacja*, oprac. B. Piórkowska, Łódź 1996; S. Bortnowski, *Scenariusze półwariackie czyli Poezja współczesna w szkole*, Warszawa 1997 [o *Rwaniu bzu*]; *Lekcje poezji w szkole średniej, cz. 3 (poezja na maturze)*, red. M. J. Kowalczyk, A. Krawczyk, Kielce 1998; J. Koryl, T. Piątek, *Wędrówki po rymach Brzechwy i Tuwima. Propozycje analizy i interpretacji dla nauczycieli i dzieci w młodszy wieku szkolnym*, Rzeszów 1998; T. Cieślak, *Julian Tuwim: Rzecz czarnoleska*, [w:] *Poezja polska od romantyzmu do dwudziestolecia międzywojennego. Interpretacje*, red. A. Kowalczyk, T. Marciszek, Warszawa 1999; B. Gendek, *Poezja Juliana Tuwima w szkole*, Kraków 2000. Powstał także program komputerowy z prezentacją utworów dla najmłodszych „Multimedialny świat Juliana Tuwima”.

⁹ Tematyczne wybory poezji to specyfika polskiego rynku wydawniczego od lat; nie dotyczy to tylko twórczości Tuwima. Por. np.: J. Tuwim, *Miłość mnie szuka po mieście*, wyb. i posł. M. Baranowska, Warszawa 1990; *Skamandryci: wiersze o miłości*, wyb. i wstęp A. Możdżonek, Warszawa 1999.

¹⁰ M. Urbanek, *Tuwim*, Wrocław 2004.

randce [...]’¹¹. Krytyk wspomina następnie o obecnym w wierszach Tuwima młodzieńczym buncie, o „nurzaniu się w absurdzie”, o jego pracy translatorskiej, przywołując na koniec wewnętrznie sprzeczną, ale wyraziście ugruntowaną opinię o autorze *Kwiatów polskich* (właśnie: o autorze, a nie o jego twórczości): „wielbionym i opluwanym, księciu poetów i gudłaju, patriocie i zdrajcy, mistrzu mowy polskiej i trucicielu polskich dusz, piewcy prostego człowieka i Stalina”¹². Ratajczak wskazał oto na pewien stereotyp postrzegania Tuwima, ciągle obowiązujący: ważniejszy zdaje się spór wokół jego postawy, wokół życiowych wyborów – niż sama twórczość, zamykana w ramy twórczości dla dzieci i zakochanych oraz słowiarstwa.

Kolejnym świadectwem wybiórczej, ale niezmiernie żywej obecności Tuwima wśród czytelników jest zawartość Tuwimowskich treści w Internecie. Wśród prawie dwu i pół tysiąca adresów poświęconych poecie (co równa go z najwybitniejszymi polskimi twórcami) dominują opracowania szkolne oraz autorskie antologie wierszy, które składają się w przeważającej części z liryków miłosnych¹³.

Nie jest zatem cały dorobek autora *Sokratesa tańczącego* zupełnie martwy czy przebrzmiały, ale wskazany dobór akceptowanych masowo treści czyni konsekwentnie z Tuwima autora последней miary, nie współkształtującego narodowej wyobraźni. Potwierdzają to również sondaże czytelniczej opinii. W ankiecie rozpisanej wśród czytelników „Polityki” w 1999 r. na najwybitniejszego pisarza polskiego XX w. Tuwim znalazł się na 10. miejscu¹⁴, ale już w Kanonie Polskiej Literatury XX wieku „Tygodnika Solidarność” z 2004 r. poeta nie jest obecny (a respondentami była także młodzież szkolna i użytkownicy bibliotek publicznych), choć wśród 23 wybranych widnieje Gałczyński¹⁵. Gałczyński zresztą traktowany jest chyba w środowiskach centroprawicowych z większą wyrozumiałością od Tuwima, w stosunku do którego pobrzmiewać się zdaje odległe echo przedwojennej niechęci, ale już bez napastliwości. W tygodniku „Nasza Polska”, w stałej rubryce „Tydzień w historii Polski”, redagowanej przez Antoniego Lenkiewicza, pod datą 6 grudnia widnieje nota o rocznicy śmierci Gałczyńskiego, jego krótki biogram, z informacją o dorobku przedwojennym, latach wojny i okresie powojennym, z dopiskiem: „Nie ominął go, niestety, udział w «hań-

¹¹ M. Ratajczak [Recenzja książki Mariusza Urbanka *Tuwim*], „Odra” 2004, nr 9, s. 120.

¹² Tamże.

¹³ Wyjątek stanowi strona Federacji Młodych Unii Pracy, gdzie Tuwim widnieje wśród „Wielkich socjalistów”.

¹⁴ Zwyciężył Sienkiewicz, kolejne miejsca zajęli: Żeromski, Reymont, Lem, Szymborska, Miłosz, Gombrowicz, Wyspiański, Mrozek. Za: P. Czaplinski, M. Leciński, E. Szybowski, B. Warkocki, *Kalendarium życia literackiego 1976–2000. Wydarzenia, dyskusje, bilanse*, Kraków 2003, s. 525.

¹⁵ „Tygodnik Solidarność” 2004, nr 9. Pisarze, którzy uzyskali największą liczbę głosów to kolejno: Herling-Grudziński, Gombrowicz, Herbert i Miłosz.

bie domowej», ale mimo to należy do najchętniej czytanych poetów polskich XX wieku¹⁶. Cała zaś notka o Tuwimie, w jednym z kolejnych numerów, brzmi: „27 grudnia. Zmarł Julian Tuwim (ur. w 1894 r.). Lata II wojny światowej przeżył na emigracji. Po powrocie do Polski w ciągu 7 ostatnich lat życia nic oryginalnego i wartościowego nie napisał. Dużo czasu poświęcił na przekłady, głównie z języka rosyjskiego, a przy tym nie uniknął udziału w hańbie domowej”¹⁷.

Minione lata przyniosły także kilka głośno komentowanych antologii polskiej poezji o poważniejszym ciężarze gatunkowym. Warto prześledzić, jak reprezentowana w nich jest twórczość Tuwima, zatem – jaki jej obraz kształtują, jakie w ich świetle jest miejsce Tuwima wśród innych polskich twórców.

W zbiorze *Od Staffa do Wojaczka: poezja polska 1939–1988*¹⁸ redaktorzy antologii, Bohdan Drozdowski i Bohdan Urbankowski, zamieścili wierszy autora *Czyhania na Boga* niewiele, mniej niż Kazimierzy Iłakowiczówny czy Kazimierza Wierzyńskiego, bo zaledwie jedenaście. Tuwim widziany oczami redaktorów jest poetą nostalgii – i stalinizmu, bo poza fragmentami *Kwiatów polskich* i przejmującym wierszem *Matka*, antologia zawiera cztery wiersze socrealistyczne, w tym *Do narodu radzieckiego* i *O nas, zakochanych*, którego motto stanowi parafraza *Międzynarodówki*. Taki wybór tekstów podyktowała niewątpliwie „ocena namiętna” (tu: politycznie), o której pisał Gawliński.

Antologia *Od początku...*¹⁹ Piotra Matywieckiego, zakrojona zdecydowanie szerzej, bo obejmująca całe dzieje liryki polskiej, proponuje zupełnie odmienne czytanie twórczości Tuwima. Jej redaktor zamieścił 19 wierszy, pomijając przy tym utwory najgłośniejsze (z tych jest tylko *Pogrzeb prezydenta Narutowicza*) i budzące kiedyś najwięcej sporów. Matywiecki ukazuje Tuwima – poetę refleksji i uniwersalnej satyry społeczno-obyczajowej. Nie wyłania się jednak z zamieszczonego w antologii zestawu wierszy spójny, czytelny obraz autora *Rzeczy czarnoleskiej*.

Inną, interesującą i zdecydowanie pełniejszą propozycję postrzegania twórczości Tuwima odnaleźć można w monumentalnej antologii *Panorama literatury polskiej XX wieku: poezja*²⁰, przygotowanej pierwotnie w wersji

¹⁶ Por.: „Nasza Polska” 2003, nr 48, s. 15.

¹⁷ „Nasza Polska” 2003, nr 51/52, s. 25.

¹⁸ *Od Staffa do Wojaczka: poezja polska 1939–1988. Antologia*, t. 2, wyb. B. Drozdowski, B. Urbankowski, Wydawnictwo Łódzkie 1991.

¹⁹ *Od początku: antologia poezji polskiej od średniowiecza do wieku XX*, t. 1, red. P. Matywiecki, Gdańsk 1997.

²⁰ *Panorama literatury polskiej XX wieku: poezja*, t. 1, wyb. i oprac. K. Dedecius, wstęp J. Zieliński, Warszawa 2001. Wydanie niemieckojęzyczne: *Panorama der polnischen Literatur des 20. Jahrhunderts*, Zürich 1996.

niemieckiej (*Panorama der polnischen Literatur des 20. Jahrhunderts*) dla zagranicznych czytelników przez Karla Dedeciusa. Redaktor tomu proponuje, poprzez staranny wybór, swoistą chronologiczną wędrowkę przez poetycką twórczość Tuwima, w 18 wierszach ukazując główne jej tematy i problemy: od witalizmu, społecznego zaangażowania, satyry, po lirykę refleksyjną, religijną i utwory metapoetyckie. Wiersze Tuwima ułożył Dedecius w części *Niepogodzony z bezsens...*, obok liryków Pawlikowskiej-Jasnorzewskiej, Iłakowiczówny, Iwaszkiewicza, Wierzyńskiego, Słonimskiego, Wittlina, Krużewskiej, Broniewskiego i Lechonia.

Interpretacje

Pod tym względem twórczość wybitnego skamandryty wydaje się już chyba dostatecznie opisana i zamknięta, bo od dłuższego czasu nie stanowi bowiem poważniejszego wyzwania dla historyków literatury. Ostatnie lata nie przyniosły znaczących prób nowej lekcji całego dorobku Tuwima. Zainteresowanie badaczy skupiały poszczególne motywy i tematy, interpretowano pojedyncze utwory, a impulsem do ich powstania były Tuwimowskie bądź skamandryckie rocznice. Z szerzej zakrojonych zamierzeń badawczych wymienić należy książkę Jana Marxa *Skamandryci* z 1993 r., w której autor pomieścił esej o znaczącym tytule *Dytyrambista, hipnotyzer i prestidigitator*²¹, zbiór artykułów pomieszczonych w monograficznym, rocznicowym numerze „Prac Polonistycznych” z 1996 r.²², dwa szkice Jerzego Poradeckiego w o trzy lata późniejszej książce *Prorocy i sztukmistrze*²³, bliskie rozpoznaniom Marxa. Spośród pojedynczych utworów większe zainteresowanie wzbudził *Bal w Operze*, któremu osobną publikację, nieproponującą jednak nowych rozpoznań, poświęcił Józef Duk²⁴, zaś Czesław Miłosz napisał przedmowę do wydania tego poematu w serii Wydawnictwa Literackiego „Lekcja literatury z...”²⁵, w której stwierdza: „[Tuwim] zasłużył się literaturze polskiej, wprowadzając do poezji język potoczny, wbrew nieco sztywnym wzorom stylistycznym z okresu Młodej Polski”, „Miał geniusz językowy” oraz

²¹ J. Marx, *Skamandryci*, Warszawa 1993.

²² „Prace Polonistyczne”, seria LI (1996).

²³ J. Poradecki, *Prorocy i sztukmistrze. Eseje o poezji polskiej XX wieku*, Warszawa – Łódź 1999. Książka zawiera przedruk wcześniej publikowanych tekstów o Tuwimie: *Umeblowane pokoje Juliana Tuwima* oraz wstępu do wyboru wierszy *Julian Tuwim – wtajemniczony słowożerca*.

²⁴ J. Duk, *Objawienie według Tuwima czyli o poemacie „Bal w Operze”*, Piotrków Trybunalski 2001, stron 111.

²⁵ J. Tuwim, *Bal w Operze* [przedm. Cz. Miłosz], Kraków 1999.

„wrażliwość rymotwórczą”²⁶. Autor *Kwiatów polskich* widziany oczami noblisty pozostaje konsekwentnie częścią historii literatury, nie zaś żywego obiegu kulturowego, nie jest atrakcyjnym źródłem inspiracji, co sugerował 61 lat wcześniej Konstanty Troczyński w *Próbie bilansu „Skamandra”*: „właściwie poezja Tuwima jest już skończona i jako oddziaływanie dzieł dawnych i jako kontynuacja”²⁷.

Teksty nieznane i nowe edycje

Ostatnie lata nie przyniosły zatem próby krytycznej „reanimacji” dzieła Tuwima, odnalezienia w nim jakiegoś istotnego, przeoczonego wcześniej *novum*. Szansy na to nie dają także publikowane w tym czasie po raz pierwszy teksty Tuwima, których analiza dopełnia co najwyżej już utrwalony pogląd na temat jego twórczości. Znamienne też, że ich pojawienie się nie wywołało żywszej reakcji badaczy i recenzentów. Najobszerniejszy zbiór nieznanych wcześniej tuwimianów: juveniliów, tekstów kabaretowych, satyr, piosenek, prób teatralnych, artykułów, listów – zaprezentował Tadeusz Januszewski w książce *Utwory nieznane*²⁸. Większy odzew wywołała edycja *Kabaretianów*, przygotowana przez Tomasza Stępnia²⁹, co może wynikać z trwałej popularności skamandryckiego poczucia humoru. Teksty kabaretowe i humorystyczne Tuwima, Hemara, Słonimskiego, Własta są nadal obecne na polskich scenach. W tej sferze sytuuje się także antologia Aliny Kowalczykowej *Zabawy skamandrytów*³⁰.

W związku z rocznicowym zainteresowaniem życiem i twórczością Tuwima Tadeusz Januszewski przygotował ponadto kompilacyjną edycję dwu zbiorów: wywiadów z poetą *Rozmowy z Tuwimem*³¹ oraz jego wspomnień³², zaś Andrzej Kempa opracował *Myśli o książce i czytaniu*³³, prezentujące Tuwima jako bibliofila i zbieracza. Pojawiło się także, w serii Biblioteki Narodowej, nowe wydanie *Poezji*³⁴.

²⁶ Tamże, kolejno s. 5, 6, 7.

²⁷ K. Troczyński, *Próba bilansu „Skamandra”*, „Tęcza” 1938, nr 2, za: S. Gawliński, dz. cyt., s. 81.

²⁸ J. Tuwim, *Utwory nieznane. Ze zbiorów Tomasza Niewodniczańskiego w Bitburgu. Wiersze. Kabaret. Artykuły. Listy*, oprac. T. Januszewski, Łódź 1999.

²⁹ Tenże, *Kabaretiana*, oprac. T. Stępień, Warszawa 2002.

³⁰ *Zabawy skamandrytów*, wyb., wstęp i oprac. A. Kowalczykowa, Warszawa 1992.

³¹ *Rozmowy z Tuwimem*, wyb. i oprac. T. Januszewski, Warszawa 1994.

³² J. Tuwim, *Tam zostałem. Wspomnienia młodości*, oprac. T. Januszewski, Warszawa 2003.

³³ Tenże, *Myśli o książce i czytaniu*, oprac. A. Kempa, Łódź 1994.

³⁴ Tenże, *Poezje*, oprac. T. Januszewski, Wrocław 2004.

Warto też wspomnieć o publikacjach nieznanych wcześniej listów i artykułów, które rzuciły nieco światła na sytuację osobistą oraz ewolucję poglądów politycznych Tuwima w czasie wojny. Jest to skromna korespondencja z Lejbem Jaffe (1875–1948), poetą i publicystą politycznym, działaczem syjonistycznym, z którym Tuwim kontaktował się w sprawie swojej trudnej sytuacji finansowej w czasie pobytu w Paryżu i w Porto (*Hebrajska obecność Juliana Tuwima*³⁵) oraz listy do Shneidermana – żydowskiego dziennikarza zamieszkałego w czasie wojny w Nowym Jorku i przesłane mu szkice wystąpień politycznych, napastliwych wobec rządu londyńskiego, niezmiernie krytycznie oceniających przedwojenną Polskę jako zdominowaną przez formację endecką. Wraz z maszynopisem fragmentu *Kwiatów polskich* z autorskimi uwagami zostały pomieszczone w opracowanej przeze mnie książce *Nieszczęsny Cagliostro. Nieznane teksty Juliana Tuwima*³⁶. Jakkolwiek publikacje te nie podważają dotychczasowych ustaleń na temat politycznych wyborów Tuwima, to jednak stanowią interesujące ich zobrazowanie³⁷.

Spośród edycji znanych już tekstów literackich podobną funkcję – dopełnienia wiedzy o Tuwimowskim dziele i jego losach – spełnia polsko-hebrajsko-angielskie wydanie *My, Żydzi polscy...* w opracowaniu Chone Szmeruka³⁸.

Badania biograficzne i wspomnienia

Minione dziesięciolecie, jakkolwiek nie przyniosło – powtórzmy – istotnych nowych odczytań Tuwimowskiej spuścizny, obfituje w cenne uzupełnienia szczegółów biograficznych oraz wspomnienia przyjaciół poety. I chyba właśnie to fascynuje czytelników: fenomen polskiego twórcy uwikłanego w historię, losy inteligenta żydowskiego pochodzenia w tragicznym XX w. Żywe jest nade wszystko (obok stale oddziałujących na masową wyobraźnię

³⁵ R. Löw, *Hebrajska obecność Juliana Tuwima*, Oficyna Bibliofilów, Tel Awiw 1993, Łódź 1996. Tuwima i Jaffego znacznie różniły poglądy na sprawy żydowskie. Książka Löwa ciekawie pokazuje recepcję twórczości autora *My, Żydzi polscy...* w Izraelu (np. rozdział *Utwory Tuwima w przekładach hebrajskich*). Por. także: tenże, *Znaki obecności w polsko-hebrajskich i polsko-żydowskich związkach literackich*, Kraków 1995.

³⁶ *Nieszczęsny Cagliostro. Nieznane teksty Juliana Tuwima*, szkic biograficzny, oprac. i przyp. T. Cieślak, Łódź 2003.

³⁷ Ostatnie lata przyniosły też druk fragmentu wspomnieniowego listu Tuwima do Artura Szyka (oprac. i komentarz A. Kempa, „Tygiel Kultury” 1996, nr 4) oraz list Przecławia Smolika do Tuwima (komentarz A. Kempa, „Tygiel Kultury” 1997, nr 4).

³⁸ J. Tuwim, *My Żydzi Polscy, We Polish Jews...*, oprac. i wstęp Ch. Szmeruk, Amerykańsko-Polsko-Izraelska Fundacja Shalom, Warszawa 1993.

wierszy dla dzieci oraz nostalgicznie za II Rzeczpospolitą nastrojających piosenek i skeczów) zainteresowanie osobowością Tuwima i przyczynami jego życiowych wyborów. Ważne dla pełniejszego zrozumienia jego twórczości okazały się także opracowania ukazujące zapomniane lub nieznane wydarzenia.

Książka Józefa Ratajczaka z 1995 r. *Julian Tuwim*³⁹ wprowadza w krąg podstawowych faktów biograficznych i tematów twórczości. Podobnie opisać można *Tuwima* Mariusza Urbanka⁴⁰ z roku 2004: to atrakcyjne ujęcie biografii i twórczości, bez analitycznego pogłębienia (ale też nie było to celem tomu, wydanego w serii „A to Polska właśnie”).

Inaczej zaklasyfikować trzeba publikację Krystyny Ratajskiej *Kraj młodości szczęśliwy. Śladami Juliana Tuwima po Łodzi i Inowłodzu*⁴¹, która traktuje dzieciństwo i młodzieńcze lata poety, precyzyjnie opisane, ze wskazaniem pomijanych lub bagatelizowanych we wcześniejszych opracowaniach szczegółów, jako istotne źródło jego późniejszych dokonań i postaw, jego trwałej „łódzkości”, sentymentów i resentymentów.

Obok tych książek, w całości poświęconych postaci Tuwima, zarysowuje się ciekawa grupa biograficznych esejów poświęconych jakiemuś okresowi jego życia, pomieszczonych wśród tekstów poświęconych innym twórcom.

„Zobaczył ją po raz pierwszy – wiemy to na pewno – w 1912 roku, gdy miał osiemnaście lat, na Piotrkowskiej w Łodzi. Jechała dorożką” – pisze w eseju poświęconym żonie Tuwima, Stefanii, Joanna Siedlecka⁴². W rzeczywistości więcej w nim o poecie, niewiele dowiedzieć się można o samej pani Tuwimowej, konsekwentnie pozostającej w cieniu męża, którego przeżyła o 38 lat.

Renata Gorczyńska w szkicu *Bukiety polskie, jak wiadomo...*⁴³ snuje opowieść o wojennych i powojennych losach Tuwima, wzbogacając ją o niepublikowane wcześniej listy. Opisuje jednocześnie efekty swego dziennikarskiego dochodzenia wśród osób, które stykały się z Tuwimem w latach czterdziestych. Nie jest przy tym bezstronna. Ujawnia swoją dziecięcą jeszcze fascynację: „Był moim pierwszym panem od polskiego. Znikają w pamięci całe obszary rzeczywistości, a zostają niezniszczalne ptasie radia, zosie-samosie, rzeki pełne mleka”, przefiltrowaną jednak przez

³⁹ J. Ratajczak, *Julian Tuwim*, Poznań 1995.

⁴⁰ M. Urbanek, dz. cyt.

⁴¹ K. Ratajska, *Kraj młodości szczęśliwy. Śladami Juliana Tuwima po Łodzi i Inowłodzu*, Łódź 2002.

⁴² J. Siedlecka, *Moje życie miało Stefa na imię*, [w:] tejże, *Wspominków ciąg dalszy*, Warszawa 1999, s. 102.

⁴³ W książce: R. Gorczyńska, *Jestem z Wilna i inne adresy*, Wyd. Krakowskie, Kraków 2003.

dojrzałą świadomość („Jest dziś trochę przebrzmiały; jego zgubna czasami łatwość rymotwórcza i lawina słów w poezji wiele straciły z pierwotnej siły ekspresji”⁴⁴), jednocześnie – z niechęcią mówi o jego konflikcie z obozem londyńskim i flircie z komunizmem, dodając: „Czy mamy zapomnieć o jego szaleństwach ideologicznych? [...] nie należy [jednak] z tej okazji uruchamiać zardzewiałego pręgierza, lecz przyjąć fakty do wiadomości”⁴⁵. O przyczynach owych „ideologicznych szaleństw” napisano już wiele, także w wymienionych publikacjach, warto też przypomnieć odwagę, z jaką poeta bronił przed karą śmierci obcych sobie ideologicznie żołnierzy antykomunistycznego podziemia, zwracając się w tej sprawie do Bieruta⁴⁶.

O stałej żywotności Tuwima w środowisku literackim świadczą dość liczne wspomnienia i anegdoty o nim opowiadane. I nie jest oczywiście „uruchomieniem pręgierza”, o którym wspomina Gorczyńska, wspomnienie zaprzyjaźnionej z poetą Ireny Szymańskiej⁴⁷, późniejszej żony Ryszarda Matuszewskiego (który *notabene* poświęcił poecie ciepłe słowa w wydanym ostatnio swoim *Alfabecie*⁴⁸). Szymańska napomyka o Tuwimie kilkakrotnie. Już w latach szkolnych młodzieńcze liryki Tuwima „budziły w niej uwielbienie”, w latach czterdziestych pozostawała zaś z nim w „dość zażyłych stosunkach”⁴⁹ – i dlatego poeta zwierzył się jej z chęci wstąpienia do partii. Szymańska wspomina: „[...] odradzałam mu: – To nie jest impreza dla poetów, Julek, to nie dla ciebie. Myślałam wtedy chyba tak: partia jest wspaniała, ale to jednak dyktatura, poeta zaś musi być niezależny. [...] bałam się o Julka, że partia go stłamsi”⁵⁰.

Jako swoistą przeciwwagę dla tej opowieści o chęci politycznego zaangażowania poety można przytoczyć anegdotę zapamiętaną przez Annę Czajkowską, wdowę po Stanisławie Czajkowskim. Do Tuwima zadzwonił, by zrobić mu dowcip, jego sąsiad z Anina, Zaruba: „– Czy to towarzysz Tuwim?... Bo jest taka sprawa, towarzyszu. Nasza gmina Anin organizuje pochód i chcieliśmy właśnie was, towarzyszu, prosić, żebyście szli na czele pochodu...” Tuwim ponoć nie poznał rozmówcy i jął się tłumaczyć:

⁴⁴ Tamże, s. 115.

⁴⁵ Tamże, s. 163.

⁴⁶ Fakt ten przypomniano w artykule opublikowanym w „Gazecie Wyborczej” z 3.10.1993. Pisze o nim także na s. 160 Krystyna Pietrych.

⁴⁷ I. Szymańska, *Miałam dar zachwytu. Wspomnienia wydawcy, zebrał i oprac. R. Matuszewski*, Warszawa 2001.

⁴⁸ R. Matuszewski, *Alfabet. Wybór z pamięci 90-lata*, Warszawa 2004.

⁴⁹ Tamże, s. 163, 164.

⁵⁰ Ze wstępu R. Matuszewskiego, *O wspomnieniach Ireny Szymańskiej*, [w:] I. Szymańska, *dz. cyt.*, s. 15.

„– A nie, ja nie mogę, mnie doktor zakazał, nawet mam takie zaświadczenie, że nie mogę dawać żadnych publicznych występów [...]”⁵¹.

Inspiracje i nawiązania

Przypomnijmy jeszcze raz słowa Gawlińskiego, zapisane przed trzynastu laty: „Współczesna poezja polska rozwija się innymi torami niż te, po których poruszał się twórca *Rzeczy czarnoleskiej*. Nie posiada on teraz świadomych naśladowców i kontynuatorów jego poetyki”⁵². Czy i obecnie są prawdziwe? Czy pozostało z Tuwima tylko wielkie dzieło poezji dla dzieci, nostalgiczne piosenki i garść anegdot?

Rzeczywiście, trudno odnaleźć twórców idących Tuwimowską drogą. Nawiązania zdają się być marginalne. Jest jednak autor *Słów we krwi* ważny dla poetów, którzy wychowali się na jego wierszach. Tuwim, szerzej – dykcja skamandrycka – nadal inspiruje piszących po polsku autorów, osiadłych w Izraelu.

W ciekawych wierszach, zwłaszcza tych, gdzie dokonuje się idealizacja krainy dzieciństwa, Łucja Pinczewska-Gliksman⁵³, bodaj najciekawsza autorka starszego pokolenia z kręgu telawiwskich „Konturów” (polskojęzycznego rocznika literackiego, wychodzącego od 1988 roku), ujawnia liczne inspiracje dawniejszą polską liryką, w tym Tuwimem, ale też: Hemarem, Pawlikowską-Jasnorzewską, Staffem, Kasprowiczem, Mickiewiczem. W wierszu *Korzenie* pisze: „Zimą, gdy wichry nad stawem / Wyły jak wilki, / Czytaliśmy wiersze – / Był Rainer Maria Rilke, / Staffa dawne, najpierwsze, / Zawisłowska Kazimiera – / – Kto już wspomni ją teraz – / Bronisława Ostrowska, / Bardzo, bardzo polska. / A przez dalsze zimy / Przybyli: Tuwimy, / Słonimscy i Lechonie / I Maria Pawlikowska – [...]”⁵⁴.

Styl Tuwimowski okazuje się równie żywy, gdy Gliksman konstruuje osobiste wyznania liryczne, ujawniające jej przywiązanie do żydostwa. W wierszu *Rywcia*⁵⁵ pisze o chwili, gdy jako trzyletnie dziecko dowiedziała

⁵¹ W. Budzyński, *W nowogrodzkiej stronie...*, [w:] tenże, *Świątynia przodków. Opowieści biograficzne*, Warszawa 1995, s. 15.

⁵² S. Gawliński, *dz. cyt.*, s. 82.

⁵³ Ur. w Opatówku pod Kaliszem w 1913 r., zm. w Tel Awiwie w 2002 r. Absolwentka polonistyki UW, w czasie wojny na zesłaniu w ZSRR, wyszła z Armią Andersa na Bliski Wschód, wykłada slawistykę w Chicago, osiadła w Izraelu, by opiekować się Leo Lipskim. Debiutowała na łamach „Konturów” w 1988 r., wydał m.in. tom liryki *Wczoraj i inne wiersze* w oryginale i przekł. na hebrajski Sz. Raczynskiej, słowo o autorce R. Löw, K. Bernard, Tel Awiw 1993; *Dwadzieścia wierszy*, Tel Awiw 2002.

⁵⁴ Ł. Gliksman, *Wczoraj i inne wiersze*, *dz. cyt.*, s. 15.

⁵⁵ Tamże, s. 22.

się, że jest Żydówką, natomiast utwór *Żydzi* jest swoistą spowiedzią, po latach, po Shoah, Żydówki asymilowanej, z grzechu obcości (wyższości?) wobec mas chasydzkich:

Tak bardzo się dzisiaj wstydzę,
Że kiedyś byłam wam obca,
Ciemni brodaci Żydzi
I mali pejsaci chłopcy. [...] ⁵⁶.

Wiersze te wyraźnie nawiązują do znanych tekstów Juliana Tuwima. Najbardziej czytelne odniesienie odnaleźć można w utworze *Wczoraj*⁵⁷, o przemijaniu, niepochwytności chwili, który jest rozwinięciem fragmentu Tuwimowskiego: „Wczoraj? A co to było? Tak: / Carmen, kareta, wino, walce...”, z którego autorka uczyniła motto.

Nieliczne ślady obecności Tuwima – mistrza słowa są, obok śladów Karpowicza czy Białoszewskiego, widoczne w twórczości tzw. neolingwistów warszawskich – poetów młodszych o dwa pokolenia od Łucji Gliksmán. Joanna Mueller w wierszu *Mleczenie* (z tomu *Somnambóle fantomowe*⁵⁸), w duchu postmodernistycznym, jako niezobowiązujące odniesienie, przywołuje Tuwimowską grę słowotwórczą rodem ze *Śłopiewni* (np. „słowieszczą siensienia ciałość”), zatem – poprzez skamandrytę – jest jej patronem również Chlebnikow. Trudno jednak uznać poetów neolingwistycznych – deklarujących w tekście programowym: „Należy skracać i dopisywać słowa Kochanowskim, Mickiewiczom, Miłoszom. Nie ma oryginału”, „jest tekst – nie ma wierszy języka”⁵⁹ – za świadomych kontynuatorów Tuwima.

Podsumowanie

Dzisiaj, w 113. rocznicę urodzin poety, nic nie wskazuje na takie przewartościowanie bogactwa polskiej poezji, by znalazło się w niej ponownie eksponowane miejsce dla Juliana Tuwima. Janusz Dunin, wspominając o sporach wokół tego artysty, zapisał: „Nikt [...] nie może mieć wątpliwości, że była to postać bardzo ważna”⁶⁰. Znaczący jest czas przeszły w przyto-

⁵⁶ Tamże, s. 25.

⁵⁷ Ł. Gliksmán, *Wiersze zebrane*, Tel Awiw 2004, s. 17.

⁵⁸ J. Mueller, *Mleczenie*, [w:] tenże, *Somnambóle fantomowe*, Kraków 2003, s. 12–13.

⁵⁹ Za: T. Cieślak-Sokołowski, *Próba porządkowania tekstów*, „FA-art” 2003, nr 3–4 (53–54), s. 143–144.

⁶⁰ J. Dunin, *Tuwim – jego łódzkie wybory*, [w:] tenże, *Moja Łódź pełna książek – o kulturze książki ze źródeł i wspomnień*, Łódź 2002, s. 37.

czonym zdaniu. Warto pamiętać o tej ważnej postaci, nawet jeśli jej dorobek liryczny wydaje się zwietrzały. Zachowuje on jednak co najmniej jeden rys żywy – dzięki temu, co Anna Legeżyńska nazwała Tuwimowską „niepo- hamowaną skłonnością do wszystkiego, co słowne”⁶¹. Realizacja tej skłon- ności powoduje, że od kilku lat swoistym sprawdzianem kunsztu translator- skiego są próby tłumaczenia *Lokomotywy* na języki obce. Zachęca do ich podejmowania promujący kulturę polską Instytut Adama Mickiewicza⁶².

Bywa jednak i tak, że liryki Tuwima stają się zaskakująco aktualnymi komentarzami do współczesnych wydarzeń. Wybuch wojny w Iraku za- inspirował zespół muzyczny „Akurat” do skomponowania utworu, którego tekst stanowi wiersz *Do prostego człowieka* z 1929 roku⁶³.

⁶¹ A. Legeżyńska, *Krytyk jako domokrażca. Lekcja literatury z lat 90.*, Poznań 2002, s. 281.

⁶² Za: J. Mikołajewski, *Pociąg nie tylko dla dzieci*, „Gazeta – Książki”, dodatek „Gazety Wyborczej” z 22–23.11.2003, s. 9.

⁶³ Piosenka z albumu „Prowincja” (2003) stała się bardzo popularna.